

BOLETIM nº01
GRUPO DE ESTUDOS DO
CENTRO DE PESQUISAS EM
A R T E &
FOTOGRAFIA
DO DEPARTAMENTO DE
ARTES PLÁSTICAS
ECA-USP
2006

Relatório da II Exposição Nacional de 1866 Victor Meirelles	06
Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia Tadeu Chiarelli	14
A fotografia como ilustração no Suplemento Literário do jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> Ana Cândida de Avelar	24
Sobre um museu interdisciplinar Carolina Soares	30
Considerações sobre a genealogia do pseudoflagrante Daniela Maura Ribeiro	38
Panamericanismo e <i>Straight Photography</i> como impulsos da fotografia moderna paulistana Heloisa Espada	48
Pensando a série <i>Identidade em Jogo</i>, de Rosângela Rennó Laura Cury	58
Benedito Calixto e Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a relação entre a pintura e a fotografia Marco Grimaldi	64
A presença da imagem fotográfica nas artes plásticas do século XIX Vanessa Biazoli	77

Coordenador

Domingos Tadeu Chiarelli

integrantes pós-graduados

Maria Eliza Linhares Borges (pós-doutora)

Carolina Coelho Soares (mestre)

Daniela Maura Ribeiro (mestre)

Heloisa Espada (mestre)

Alunos de pós-graduação

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes (mestranda)

Marco Fábio Cunha Grimaldi (mestrando)

Bernadette Maria Panek (doutoranda)

Vanessa Biazioli Siqueira (mestranda)

Alunos de graduação

Laura Cury

Leonardo Polido

Relatório de atividades - abril 2005 a maio 2006

Seminários internos realizados em 2005

Entre abril e novembro de 2005, o Grupo de Estudos de Arte & Fotografia realizou uma série de seminários internos sobre história da arte, história da fotografia e cultura visual, tendo recebido os seguintes convidados:

06/04/2005 a Profa. Dra. Annateresa Fabris comentou seu livro *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (Editora UFMG, 2004)

04/05/2005 a Profa. Dra. Maria Alice Milliet comentou sua pesquisa de doutoramento que gerou o livro *Tiradentes: o corpo do herói* (Martins Fontes, 2001).

18/05/2005 o pesquisador mestre André Toral falou da pesquisa que gerou o livro *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)* (Humanitas/FFLCH, 2001).

25/05/2005 a Profa. Dra. Helouise Costa comentou seu livro *Waldemar Cordeiro e a fotografia* (Cosac & Naify, 2002)

08/06/2005 o pesquisador mestre Cândido Domingues Grangeiro comentou seu livro *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo: 1862-1886* (Mercado de Letras, 2000).

22/06/2005 a pesquisadora mestre Márcia Padilha comentou seu livro *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20* (Annablume, 2001).

27/10/2005 o Prof. Dr. Tomás Haddad, físico formado pela USP e pesquisador na área de História da Ciência, proferiu palestra sobre o livro *A arte de Descrever*, de Svetlana Alpers (Edusp, 2004), na ocasião, objeto de estudos do Grupo.

Além de relatar as atividades do Grupo de Estudos do CArte&Foto, entre 2005 e meados de 2006, o Boletim n. 1 tem como objetivo divulgar reflexões que, direta ou indiretamente, são consequência das reuniões semanais sobre métodos de pesquisa em História da Arte realizadas pelo Grupo desde março de 2004.

A maior parte dos membros do CArte&Foto tem como foco de suas teses, dissertações e monografias questões que problematizam o lugar da fotografia na História da Arte constituída até então no Brasil.

Os textos aqui apresentados revelam os diferentes estágios em que se encontram esses trabalhos. Vistos em conjunto, demonstram que não há uma única linha metodológica conduzindo os estudos, e sim, a busca por ferramentas de análise que ampliem a investigação das questões colocadas por cada uma das pesquisas.

No entanto, o Boletim n.1 não representa o início das atividades do Grupo de Estudos. No início de 2005, seus integrantes organizaram uma sequência de textos relatando os primeiros resultados de suas atividades realizadas no ano anterior, o Boletim n.0, que foi divulgado em Departamentos de Artes de diversas universidades brasileiras. A intenção é que a presente coletânea de textos seja a primeira de uma série que pretende, de maneira periódica, dar uma visibilidade pública maior às pesquisas realizadas no âmbito do CArte&Foto.

18/11/2005 o fotógrafo Mariano Klautau Filho apresentou a comunicação "Fotografia, imagem e matéria: fragmentos de um discurso semiótico", baseado em questões trabalhadas Em seu mestrado realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

No mesmo período, em datas alternadas àquelas dos seminários ministrados pelos convidados acima citados, os membros do Grupo Carolina Soares, Heloisa Espada R. Lima, Daniela Maura Ribeiro e Vanessa Biazoli Siqueira também apresentaram seminário internos sobre seus projetos de pesquisa em andamento. Nessas ocasiões, os integrantes do grupo discutem soluções para as dificuldades enfrentadas por cada um dos estudantes.

Seminários Internos realizados em 2006

Durante o primeiro semestre de 2006, Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes e Marco Grimaldi apresentaram seminários sobre suas dissertações de mestrado.

Curso de Extensão Universitária ministrado pelas alunas de pós-graduação Carolina Soares, Daniela Maura Ribeiro e Heloisa Espada

Visando apresentar ao público os primeiros resultados das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Grupo de Estudos, as alunas apresentaram, entre 04 de abril e 04 de maio de 2006, o Curso de Extensão Universitária "Reflexões sobre a fotografia no Brasil a partir do pós-guerra", nas dependências da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Num total de 80 alunos inscritos, o curso contou com representantes do corpo discente da USP, UNICAMP, Senac, fotógrafos e interessados em geral. Nessa oportunidade, as docentes apresentaram duas palestras cada uma sobre temas extraídos de suas respectivas dissertações de mestrado.

Preparativos para o seminário

Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação

A partir do final do segundo semestre de 2005, o Grupo de Estudos de Arte & Fotografia desenvolveu o projeto para a realização do *I Seminário de Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação*, realizado entre os dias 29 de agosto e 1 de setembro de 2006. O evento contou com uma série de conferências realizada pelos pesquisadores: Annateresa Fabris, Helouise Costa, Boris Kossoy, Silas de Paula, Maria Eliza L. Borges, Cecília Almeida Salles, Etienne Samain, Maria Inez Turazzi, Rubens Fernandes Jr., Alexandre Santos, Antônio R. Oliveira Jr., Paulo Menezes, Antonio Fatorelli, Solange Ferraz.

Defesas e exames de qualificação

17/04/2006 Defesa da dissertação *Coleção Pirelli/MASP de fotografia. Fragmentos de uma Memória*, de Carolina Coelho Soares. Banca examinadora: Profa. Dra. Helouise

Costa, Profa. Dra. Sônia Salzstein e Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (orientador).

24/04/2006 Defesa da dissertação *Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudo-flagrante e a composição na fotografia de German Lorca*, de Daniela Maura Ribeiro. Banca examinadora: Profa. Dra. Mirtes Marins, Prof. Dr. João Spinelli e Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (orientador).

26/01/2006 Exame de qualificação da pesquisa de mestrado *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*, de Heloisa Espada. Banca: Profa. Dra. Annateresa Fabris, Prof. Dr. Lorenzo Mammi e Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (orientador).

05/06/2006 Exame de qualificação da pesquisa de mestrado *A presença da imagem fotográfica na arte brasileira: a Coleção Gilberto Chateaubriand*, de Vanessa B. Siqueira. Banca: Profa. Dra. Annateresa Fabris, Profa. Dra. Mirtes Marins e Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (orientador).

19/06/2006 Exame de qualificação da pesquisa de mestrado *Artistas Plásticos no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956-1967)*, de Ana Cândida Franceschini de A. Fernandes. Banca: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli, Prof. Dr. Marco Antonio de Moraes e Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez (orientadora).

Leituras e discussão de textos

Nos últimos encontros de 2005, após a leitura do livro *A arte de descrever*, de Svetlana Alpers, o Grupo estudou o texto "'Padre de la historia del arte'. Lectura de las lecciones sobre estética, de G.W.Hegel (1770-1831)", de E.H. Gombrich, no livro *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones* (Fondo de Cultura Económica, 1991). Essa leitura sinaliza o interesse do grupo em prosseguir no estudo de textos dentro do campo da história cultural da arte, com o objetivo de refletir sobre métodos e possibilidades de análise para pesquisas envolvendo a presença da imagem fotográfica dentro do campo da visualidade contemporânea.

No início deste ano, o Grupo leu os textos "De la 'Escuela Newhall' a las experiencias y propuestas de futuro", de Bernardo Riego, "Adiós, Mr. Newhall", de José Antonio Navarrete e "Reflexiones para una nueva historia de la fotografía", de Carmelo Vega, que integram o livro *FOTOGRAFIA. Crisis de historia*, editado pelo artista e teórico espanhol Joan Fontcuberta (Barcelona, Actar). Esses trabalhos questionam cânones historiográficos constituídos e chamam a atenção para a necessidade do estabelecimento de novos parâmetros e de novos problemas para o estudo da imagem na cena contemporânea.

Na sequência, a leitura do texto "Studying visual culture", de Irit Rogoff, publicado em *Visual Culture* (Routledge, 2002), editado por Nicholas Mirzoeff, demonstrou o quanto a questão da imagem na cena contemporânea pode ser objeto de equívocos metodológicos que os membros do Grupo têm procurado não repetir.

Com o objetivo de aprofundar seus estudos no âmbito da história da arte como história da cultura, o Grupo iniciou a leitura do livro *Breve historia de la cultura*, de E. H. Gombrich (Barcelona, Atalaya, 2004). A proposta é seguir com este estudo durante todo o ano.

Relatório da II Exposição Nacional de 1866

Publicado em virtude de ordem do Exmo. Sr. Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, I Secretário da Comissão Diretora da mesma Exposição. Pag. 158/170.

I Parte
Rio de Janeiro
Tipografia Nacional
1869

Victor Meirelles

A descoberta da fotografia, importante auxiliar das artes e das ciências, e que há mais de meio século preocupava o espírito dos doutos, tornando-se objeto de estudo de alguns sábios da Inglaterra e da França, só nestes últimos tempos atingiu ao grande aperfeiçoamento que apresenta e que bem pouco deixa a desejar.

Fixando pela ação da luz as imagens dos objetos, sobre uma superfície prévia e especialmente preparada, de modo a ser mais ou menos modificada, foi esta arte pela primeira vez praticada, nos últimos anos do século passado, pelo célebre químico Francisco Charles, que supunha tirar algum partido da singular propriedade que tem os sais de prata de enegrecerem quando ficam por algum tempo expostos à ação da luz. Em 1802, Medgnood e o ilustre químico Humphery Davy, que se ocupavam do processo dessa arte, chegaram a obter não só desenhos idênticos às pinturas dos vidros pintados (*vitrailles*) das igrejas, mas também objetos transparentes; e isto só pela ação da luz, sobre folhas de papel preparadas com cloruereto, ou azotato de prata.

Como porém as imagens assim obtidas não eram fixadas, bem depressa enegreciam, e acabavam por desaparecer, inutilizando todos os esforços. A glória, pois, de criar a fotografia estava reservada para a França.

Corria o ano de 1813 quando Nicophoro Niepce de S. Victor, depois de muitas tentativas chegou a gravar sobre chapas metálicas, com o auxílio da luz, e o das propriedades das matérias que empregava, diversos objetos, obtendo quase pelo seu mesmo processo, em 1824, a reprodução das imagens formadas pelos raios solares da câmara obscura. Foram estes os processos que, bem longe de satisfazerem os fins a que se destinavam, serviram de preliminares aos sucessos, que mais tarde deviam ser realizados. Nesta época, Niepce de S. Victor, relacionando-se com o pintor Daguerre, que também ocupava-se na idéia de fixar as imagens formadas pela câmara obscura, juntou seus esforços aos do artista e continuaram perseverantes no estudo de suas tentativas; podendo-se dizer que desta época (1829) a fotografia entrou em uma nova via de progresso, pela modificação de processos que davam ao mesmo tempo resultados mais rápidos e vantajosos.

Morrendo N. Niepce de S. Victor em 1833, continuou Daguerre assiduamente, e só por si, as suas experiências, chegando a fotografar sobre a placa de cobre.

Esta admirável descoberta, publicada em 1839, e à qual se deu o nome de daguerrotipia, não tardou em chamar a atenção de toda a Europa, merecendo o invento do governo as maiores

recompensas, além da glória de se ter imortalizado, honrando a sua pátria.

A datar desta época a fotografia foi tomando bem depressa maiores desenvolvimentos e seu aperfeiçoamento caminhando a passos tão gigantescos, que hoje, pelas suas numerosas aplicações, já se constituiu em muitos ramos distintos. Os processos de fotografia sobre papel, que Charles e Mednood tinham ensaiado, foram novamente continuados por Fox Talbot, que se entregou com tanto ardor no empenho desta descoberta, que muito nos parece ter ignorado o insucesso de seus antecessores. A talbotipia, como foi depois chamada, trouxe novos aperfeiçoamentos à arte fotográfica; consistindo na reprodução das imagens sobre papel, pela formação de duas provas fotográficas; na primeira das quais a aparência do todo é contrário à ordem natural dos efeitos da luz sobre os corpos, parecendo branco onde deveriam existir os maiores escuros e vice-versa, sendo na segunda o efeito reproduzido exatamente como se vê em sua ordem natural; daí a denominação de provas negativas e positivas.

Graças aos ópticos Chevalier, Lerebour e muitos outros, os melhoramentos obtidos nos aparelhos fotográficos contribuíram não só para dar maior nitidez e perfeição às imagens, como também no que diz respeito à precisão das formas, e à rapidez com que estas novas máquinas funcionam.

A fotografia sobre papel só chamou a atenção do mundo inteiro depois da publicação do processo de Blanquart Evrard, processo em tudo idêntico ao de Talbot; assim pois dirigida imediatamente a atenção pública para este novo sistema de reconhecidas vantagens, teve-se bem depressa

de abandonar os outros processos, que foram prontamente por este substituído. Ainda assim, porém, as vantagens deste novo melhoramento não tinham sido totalmente completo deixando muito que desejar relativamente à delicadeza dos traços, e ao vigor e gradação das meias tintas, que faziam a beleza da fotografia sobre placa de cobre. Para isso era porém necessário dar ao papel uma superfície homogênea e inteiramente lisa, causa principal daqueles defeitos, e nesse intento a albumina, a cera e a gelatina foram empregadas por Evrard, Gray e Baldus. Estas substâncias com que se preparava o papel ofereciam, com efeito, algumas vantagens no que concerne à fineza e execução rigorosa das imagens fotográficas; mas de outra parte diminuía a sensibilidade do composto de prata, sendo preciso uma exposição mais longa dentro da câmara obscura, e só os objetos inanimados, como são os monumentos, e o que se pode chamar natureza morta, deixavam obter bons resultados. Por estes inconvenientes novas tentativas sempre em vista do progresso desta arte, descobrirão em 1847, um meio que pôs termo a tantos embaraços.

Niepce de S. Victor, sobrinho do primeiro inventor, teve a idéia de substituir a proa negativa sobre papel pelo vidro, e para esse fim, empregando os mesmos processos, se bem que tivesse obtido maiores vantagens quanto à perfeição das imagens, não tinha entretanto remediado os outros inconvenientes, principalmente quanto à brevidade do tempo.

O fotógrafo Gray lembrou-se então de substituir a albumina pelo colódio, e este melhoramento bastou para fazer desaparecer todos os inconvenientes.

Archer, fotógrafo inglês, foi o primeiro que

torinou este novo processo praticável fazendo uma nova revolução na fotografia. O colódio comunicando-se ao composto de prata dá-lhe uma esquisita sensibilidade impressionando-se instantaneamente, e a experiência tem mostrado poder-se obter a imagem de um cavalo a galope, ou de um navio a vapor em movimento; outra vantagem do vidro colodiado, é permitir que se obtenha ao mesmo tempo e à vontade, uma imagem positiva ou negativa. Hoje todos os fotógrafos retratistas servem-se deste novo sistema, que lhes permite também multiplicar à vontade das imagens primitivas que constituem o *cliché*. Assim, pois, a fotografia quer no ponto de vista do desenho quer no delineamento da aparência das silhuetas, quer no efeito da luz, que constitui a ciência do claro obscuro, tem atingido à perfeição desejável, restando somente ainda realizar um novo problema: a heliocromia, que tem por fim reproduzir as imagens com as suas cores naturais. Pelas tentativas de Becquerel chegou-se já a obter uma prova com as cores do espectro solar, sobre uma placa de cobre, porém momentaneamente.

Niepce de S. Victor, sobrinho, ocupando-se desta questão, não pode tampouco achar um agente químico capaz de fixar as imagens com as suas cores naturais, é porém muito provável que tantos esforços empregados sejam ainda no futuro coroados por maiores e mais felizes resultados. Nas diversas aplicações que a fotografia tem sido empregada, notaremos a gravura fotográfica que consiste em transformar as provas fotográficas em estampas gravadas sobre cobre, aço, etc., etc., permitindo a impressão com tinta pelo sistema ordinário. Esta espécie de gravura tem sua origem desde o começo da fotografia, pois foi no intuito de a realizar que Niepce empreendeu os seus

trabalhos.

Outra aplicação é a litofotografia, consistindo também na transposição das imagens fotográficas sobre a pedra litográfica, a fim de a tornar capaz de imprimir pelos processos litográficos comuns. Esta descoberta que data de 1852, tem sido empregada com sucesso por Lerebour, Lemerrier, Barresuil e Davanne. Todas as aplicações têm de tal modo se desenvolvido, à proporção que os meios de execução se aperfeiçoam que são hoje quase sem limites; as festas públicas, monumentos antigos, manuscritos, cartas geográficas, quadros, estátuas, máquinas, objetos de história natural, imagens microscópicas, fenômenos astronômicos, etc., etc., tudo a fotografia reproduz, graças à sua sensibilidade, que os processos sobre vidro colodiano adquiriram.

No que diz respeito a dimensões, tem a fotografia também feito progressos admiráveis; basta uma prova fotográfica de dimensão quase imperceptível representando um grupo de pessoas ou uma paisagem para que por meio dos processos de amplificação, como se faz com a câmara solar de Woodward e do megascope heliográfico de Bertch, essas imagens tão diminutas sejam com perfeição e exatidão transformadas em dimensões naturais, servindo-se para esse fim quer da luz solar, quer da elétrica. Esta invenção recente constitui um dos mais notáveis progressos, em razão dos importantes serviços que poderá prestar a todas as artes em geral.

Graças ao melhoramento acessório do engenhoso laboratório fotográfico, portátil, de Anthony, nenhum obstáculo hoje impede que a fotografia seja exercida em todos os casos necessários, livrando ao artista em viagem de

um material embaraçoso e incômodo. Na Europa a arte militar tem até sabido tirar partido da fotografia incorporando-a em alguns corpos de artilharia.

Bem podia também o nosso governo ter se lembrado de a ter introduzido em algum dos corpos que hoje pelejam no sul em desafrenta da honra nacional, contra o déspota paraguaio; assim as nossas glórias obtidas em tantos combates e batalhas, que a história em suas páginas registrará, se tornarão mais lembradas, pela divulgação de coleções fotográficas de todos esses lugares pouco conhecidos, e hoje tão interessantes pelas batalhas que ali se dão para lavar o insulto, feito aos brios do povo e da nação brasileira.

A fotografia cultivada entre nós, desde que sua descoberta foi trazida de além mar pelos estrangeiros, que procurando melhor fortuna aportaram em nossas plagas, tem sido também exercitada por artistas nacionais, que a justo título merecem a proteção do governo.

Na presente exposição é a fotografia representada por quinze expositores, entre nacionais e estrangeiros, que rivalizam pouco mais ou menos em perfeição.

O júri no seu imparcial julgamento achou conveniente, para premiar os melhores expositores desta arte compreendendo as duas categorias, dispor de seis medalhas de prata, três de bronze, e quatro menções honrosas. Cabe a honra de ser classificado, em primeiro lugar obtendo *medalha de prata*, o Sr. J.F. Guimarães, estabelecido na rua dos Ourives n. 40, por seus retratos de cartões de visita, e chapas de diferentes dimensões. Os trabalhos do Sr. Guimarães sobressaem pela fineza, nitidez

dos objetos representados e também pelo vigor dos tons, que são bem calculados, e de uma cor agradável, posições escolhidas com gosto e naturalidade.

2ª. medalha de prata ao Sr. Insley Pacheco.

Pelos seus retratos que se recomendam pela perfeição do trabalho, nitidez e beleza das meias tintas, efeitos de luz agradáveis, tornando-se sobretudo notável nesta parte; que é tratada artisticamente, a bela prova fotográfica representando uma senhora que graciosamente e com bastante naturalidade descansa sobre o espaldar de uma poltrona.

3ª. medalha de prata a Carneiro & Gaspar

Os seus trabalhos fotográficos, que reúnem em geral as condições e qualidades que constituem o verdadeiro merecimento da arte fotográfica, são ainda muito recomendáveis, e de incontestável merecimento. As provas de grandes dimensões que são obtidas pelo sistema conhecido de amplificação, teriam para nós outro valor e delas formaríamos mais acertado juízo, se em vez de terem sido apresentadas com retoques, tivéssemos de julgar unicamente o trabalho puro, e propriamente dito fotográfico.

4ª. medalha de prata a Stall & Wanchaeffer

São ainda dignos de toda atenção os trabalhos fotográficos destes senhores. As provas que representam diversos tipos da raça africana reúnem as qualidades essenciais, que sem elas a fotografia seria imperfeita. As de grandes dimensões, dos retratos de SS. MM. Imperiais obtidos também pelo sistema de ampliação, pecam um pouco, por não serem mais firmes e caírem excessivamente no efeito oposto, que os artistas chamam mole. Bem sabemos quanto é difícil em uma prova dessa dimensão obter-se melhor resultado. Acreditamos que estas provas

foram antes ali apresentadas, para que o público julgue-as como são suscetíveis de serem depois coloridas a guache ou retocadas a óleo como as que se acham expostas. As vistas do panorama da cidade do Rio de Janeiro, e de algumas outras localidades pitorescas dos nossos subúrbios, são trabalhos que ficam recomendados também pela sua perfeição.

5ª. medalha de prata a Van Nyvel

Sentimos que os limitados trabalhos fotográficos deste senhor não nos fornecessem mais ampla comparação entre os seus companheiros. Não podemos entretanto deixar de reconhecer, por alguns dos seus retratos ditos cartões de visita, que seu autor sustem-se dignamente no ponto de honra, que seguramente o induziu a vir apresentar-se nesta festa da indústria.

1ª. medalha de bronze a Christiano Junior.

Os trabalhos deste senhor não são menos dignos de atenção por algumas boas qualidades que contém. As reproduções das gravuras da obra ilustrada: *os Lusíadas*, de Camões, publicada em 1817 por D. José Maria de Souza Botelho; *Morgado de Matheus*, etc., etc.; são bem copiadas, e não podemos deixar de louvar tão feliz lembrança, bem como o serviço que presta aos artistas e amadores das belas artes pela propagação dessas belas composições artísticas, devidas ao lápis dos célebres pintores Gerard e Fragonard.

2ª. medalha de bronze a Modesto

Os seus trabalhos fotográficos não estão longe de atingirem a perfeição, que seu autor se esforça para obter. Nos trabalhos que expôs em cartões de visita, prima um retrato de meio corpo que se acha colocado no centro do quadro grande, no qual estão expostas diversas provas; notando-se ainda o de uma criança que está

deitada sobre uma cadeira de encosto, pela nitidez, vigor das sombras, e beleza das meias tintas. Grande número das outras provas maiores dimensões, deixam a desejar, pela falta de mais firmeza, nitidez e transparência das sombras.

3ª. medalha de bronze a Jacy Monteiro & Lobo

Apesar de serem ainda suscetíveis de aperfeiçoamento os trabalhos fotográficos destes senhores, vê-se, entretanto, algumas provas, que não são sem merecimento, reunindo as qualidades desejáveis. Quero crer que a falta de melhor efeito nas menos felizes provenha o defeito do *cliché*.

Os fotógrafos sabem bem pela prática o quanto é pernicioso ao bom resultado da prova positiva obter-se a prova negativa com muito custo, e a poder de reforços, e quanto esta perde de sua transparência, por ser impossível evitar-se aquela espécie de véu, que se forma sobre a imagem, e que é proveniente da acumulação dos diversos precipitados que se aderem na camada do colódio, e por isso quanto deve influir na nitidez e vigor das provas positivas; mais alguma atenção nesta parte influirá certamente para que se obtenham melhores resultados.

1ª. menção honrosa a J. M. Arguelles

Este senhor expôs alguns retratos em cartões de visita, que não são absolutamente privados de alguma boa qualidade; não obstante pecam principalmente pelo efeito de luz, que dão ao seu trabalho um aspecto de dureza, proveniente da falta de meias tintas suaves, que, ligando-se mais harmoniosamente com os claros e as sombras, tanto contribuem para a beleza das formas, dando-lhe perfeito relevo.

2ª. menção honrosa a Terragno em Porto Alegre

Não são inteiramente privadas de merecimento as provas fotográficas enviadas por este senhor. Nota-se o retrato de uma senhora que foi também produzido sobre fino tecido de um lenço; bem como as outras provas, representando algumas vistas.

3ª. e 4ª. menções honrosas aos Srs. J. Ferreira Villela e Léon Chapelin, de Pernambuco

Os trabalhos fotográficos que estes senhores apresentaram não são absolutamente sem defeitos, e salvas algumas provas mais felizes, pecam em geral pela aparência que tem de dureza, e pouca transparência nas sombras, tendo alguns retratos os fundos pouco convenientes, e de modo que prejudicam antes o relevo das figuras, por não lhes dar maior destaque.

O efeito do contraste bem calculado é uma das qualidades essenciais, de que nem todos sabem tirar bom partido, e que requer mesmo muito estudo.

2ª. categoria Paisagem

1ª. medalha de prata ao Sr. G. Leuzinger.

Os trabalhos fotográficos deste senhor primam pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma cor muito agradável. Pode-se dizer desses trabalhos, que são perfeitos; pois representam fielmente com todas as minudências, os diversos lugares pitorescos do nosso característico país. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizam com a mais perfeita gravura em talhe doce; direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicam a arte bela da pintura de paisagem. As formas são ali reproduzidas com toda fidelidade da perspectiva linear, e o que,

sobretudo, torna-se ainda mais digno de atenção é a perspectiva aérea, tão difícil de obter-se na fotografia sem grande alteração.

Aquela gradação dos planos que tão bem se destacam entre si, e vão gradualmente desaparecendo no horizonte até o último, é obtida de modo a não ter-se mais que desejar, sendo nesta parte notáveis as seguintes vistas:

- Gávea do lado da Tijuca.
- Vale do Andaraí.
- Montanha dos órgãos vista da barreira.
- Vista da Praia Grande.
- A planície abaixo da cascata da Tijuca.
- O rochedo de Quebra Cangalhas.
- Panorama da cidade do Rio de Janeiro.
- Montanha dos órgãos do lado de Teresópolis.
- O Garrafão, e muitas outras que deixaremos de mencionar.

Alguns trabalhos mais são expostos conjuntamente com as fotografias, e que por parecer-me dever formar uma nova categoria, muito de propósito reservei-me para ocupar-me deles por último: trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato nas dimensões do de um cartão de visita, que depois serve para a reprodução em grande, sobre papel ou diretamente sobre a tela. Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratar, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual, a qual só deveria ser exercida segundo os seus indeclináveis preceitos. Por este novo meio conhecido de foto-pintura foram executados todos os retratos, que ali vimos expostos entre

as fotografias, e que, se algum merecimento pode ter, é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer, que um retrato detido pela fotografia, mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções. Quem terá deixado de notar estas irregularidades vendo-se retratado com uma mão maior do que a outra, com um pé enorme e quase o dobro do seu semelhante, e o nariz excessivamente mais grosso sobre a ponta! Todos estes defeitos que os fotógrafos devem evitar colocando o modelo, de modo que não hajam umas partes muito mais salientes do que outras; fazendo-as entrar o quanto for possível em um mesmo plano, tendo-se demais o cuidado de afastá-las convenientemente do aparelho fotográfico, a fim de não forçar a perspectiva que pode alterar todas as formas. Os fotógrafos pouco experientes caem sempre nestes abusos.

Babinet nos seus estudos sobre as ciências de observação e suas aplicações práticas, tratando da perspectiva, faz algumas considerações que, por se referirem particularmente aos fotógrafos, não posso dispensar-me de citá-las: nada há ainda melhor, diz ele, do que as provas fotográficas, para julgar-se da perspectiva rigorosa, principalmente quando o quadro está em uma distância conveniente, e já que esta ocasião se nos apresenta eu direi a todos aqueles que fizerem assentar um ser humano para fotografá-lo sobre placa de cobre, sobre papel, sobre vidro gelatinado, colodiado, ou outro

qualquer meio, que o costume geral de porem o nariz do modelo em saliência, e as recomendações que fazem a este de mirar a caixa do instrumento, produzem naturalmente uma proximidade maior do nariz, e consequentemente uma exageração pouco agradável de suas dimensões; um indivíduo que tenha um nariz muito proeminente, a testa curta, as faces estreitas e afinadas, parecerá segundo a expressão de um autor antigo não ser mais do que o acessório do seu nariz. As pessoas que pintam a paisagem servem-se às vezes de grandes globos de vidro, guarnecidos no interior por uma camada de mercúrio, ou bismuto, como estas espécies de grandes pérolas que apresentam os frutos misturados com as flores artificiais dos ramalhetes, que se vendem à porta da igreja de *S. Etienne du mont* nos dias de festa de Santa Genoveva, as casas, as árvores, as nuvens, o azul do céu, ali se pintam e refletem em ponto pequeno, de maneira a fazer desesperar a arte mais apurada. Quando se está sentado perto de uma janela dando sobre um dos *boulevards* de Paris, ou sobre o voltar de uma rua bem freqüentada, e se contempla o quadro móvel e fiel desta multidão ativa de homens, carros, cavalos, que pintando-se de modo tão fiel, como passageiro, tem-se apenas tempo de divisar os olhos deste quadro animado que participa da vida, e que faz o encanto principal das representações teatrais: pois bem, se de perto alguém quiser procurar a sua própria imagem, o nariz ocupará a metade, e as partes vizinhas serão desmesuradamente diminuídas, enquanto que as espáduas e os braços ficarão pouco em relação com a cabeça; assim vê-se claramente ali, como diante do aparelho fotográfico não dever o nariz ficar mais adiante do que a testa; de outro modo, aí da perspectiva e tudo se desfigura! Porém fazendo-se o modelo tomar uma posição onde o nariz e a testa possam

ficar na mesma distância da máquina, estas duas partes ficarão nas verdadeiras dimensões, os olhos não ficarão mais diminuídos nem as faces, e a boca e o queixo ficarão mais delicados do que no natural, e tendo-se ainda o cuidado de não colocar as mãos muito adiante, para não lhes dar uma enorme dimensão, se obterá tudo quanto é possível fazer de melhor com a fotografia sobre as leis da perspectiva. Entretanto, eu declaro que, enquanto não se absterem de reproduzir de perto, como se faz com os retratos, terão sempre as imagens sensivelmente disformes: a óptica e a lógica infalível da perspectiva não devem ser desprezadas. Eu vou fazer rir, talvez, toda a classe dos fotógrafos, afirmando que nenhum retrato é fiel, senão aquele que for tirado a uma distância de dez metros do modelo! Esta é a verdade, verdade matemática que não se pode contradizer.

O Sr. Guimarães expôs alguns retratos deste gênero, que são pintados; uns pelo sr. Poluceno Pereira da Silva Manoel, outros pelo Sr. Augusto Moreau, os quais são em geral bem pintados.

Os Srs. Gaspar & Carnerio expuseram também neste gênero alguns trabalhos, e outros coloridos a *gouache* pintados pelo Sr. Courtois. De passagem diremos que alguns não nos agradaram, e principalmente o retrato de S. A. I. a Senhora D. Izabel, retocado a *pastel*, que além de não ser muito semelhante é menos bem colorido.

Os Srs. Stall & Wanchaeffer expuseram também neste gênero de pinturas os retratos de SS.MM. Imperiais, retocados a óleo pelo Sr. Steffen. Outros que se vêm expostos pelos Srs. Christiano e Modesto são feitos do mesmo modo.

Nada mais tendo observado digno de ser

mentionado, darei a minha missão por finda; porém antes de concluir peço licença aos muito dignos membros da diretoria para que, aproveitando esta oportunidade, emita uma idéia relativamente aos prêmios. São estes de três classes, ou antes quatro, que se compõem de medalhas de ouro, de prata e de bronze e menção honrosa. Por que as medalhas de prata e as de bronze não são designadas em ordem a serem de 1.^a, 2.^a. e 3.^a. Classes?

Deste modo, em vez de ter-se apenas duas distinções, teríamos seis, não sendo mesmo necessário aumentar nem diminuir o valor intrínseco da medalha. Os jurados poderão então fazer mais acertada justiça aos expositores, distinguindo devidamente a cada um pelo seu verdadeiro merecimento; pois, entre eles pode haver algum que, não merecendo medalha de prata, mereça entretanto mais do que a medalha de bronze; e neste caso como recompensar com justiça o verdadeiro merecimento, devendo-se forçosamente rebaixar a uns e recompensar mais generosamente a outros, sem evitar que hajam da parte daqueles, que até certo ponto têm direito de se julgarem prejudicados, tão justas reclamações?

Parece-me, pois, que adotando-se a idéia que tomei a liberdade de lembrar, os jurados tirariam de cima de si a responsabilidade com que infalivelmente tem de carregar.

Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1866

Victor Meirelles de Lima.

Visto. F. Martins, presidente do 4º grupo.

Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia

Tadeu Chiarelli

Durante a leitura de *Senhora*, romance de José de Alencar, publicado em 1875, surpreendeu o trecho em que o autor relata o momento em que Seixas, o herói, encontra dois quadros a óleo, colocados na sala principal da residência que divide com Aurélia (a senhora do título). Alencar descreve as imagens ali representadas da seguinte maneira:

Na tela viam-se esboços de dois retratos o de Aurélia e o seu, que um pintor notável, êmulo de Victor Meirelles e Pedro Américo, havia delineado à vista de alguma fotografia, para retocá-lo em face dos modelos...¹

A surpresa, em grande parte, foi motivada pela naturalidade com que José de Alencar descreveu o uso que o artista fez da fotografia para desenvolver seu trabalho. E é de se notar um dado importante: ele não se referia a um artista qualquer, mas a um profissional formado pelos pintores considerados os mais significativos do século XIX no Brasil, justamente Victor Meirelles e Pedro Américo.

Pelo tom assumido pelo autor, o uso da fotografia como instrumento auxiliar do pintor devia ser uma atividade comum na época, um procedimento tão divulgado que não causava admiração o fato de um artista, mesmo sendo um bom profissional formado por Meirelles e Pedro Américo, fazer uso daquele expediente para poupar o cliente de horas e horas de pose.

No entanto, essa prática vai de encontro à historiografia artística brasileira, que nunca explicitou o uso da fotografia pelos principais nomes da pintura local do século XIX.

Na maioria das biografias publicadas sobre os mais significativos artistas daquele século, não se tem notícias do uso da fotografia para o desenvolvimento de seus trabalhos pictóricos. E nos raros panoramas da arte do período, as conexões entre arte e fotografia não são sequer aludidas.

As relações óbvias entre a arte e a fotografia no Brasil do século XIX parecem deixar constrangidos historiadores e estudiosos que insistem em preferir calar sobre a

¹ ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Editora Ática, 1971, pág.171.

questão ao invés de explorá-la visando uma compreensão maior da prática artística brasileira naquele período.

Várias pinturas realizadas no país, já a partir de meados daquele século, denunciam o uso da fotografia, quer pela pose assumida pelo retratado, quer por certos agenciamentos formais mais próximos de uma captação fotográfica do real do que uma apreensão puramente pictórica. Por outro lado, antes que o movimento pictorialista se apresentasse no Brasil como mais uma absorção das tendências da fotografia internacional, são vários os exemplos de fotógrafos que, antes de tal advento,² tinham como parâmetros, a grande tradição da pintura, sobretudo no caso das fotografias de paisagem.³

No entanto, apesar de tais indícios, são raros, na bibliografia publicada sobre arte e sobre fotografia no Brasil do século XIX, estudos que contemplem em profundidade tais evidências.⁴

*

Se pesquisas sobre tais questões não são comuns, mais difícil tem sido o acesso a textos de época, escritos no Brasil, e que discutam problemas relativos à arte e à fotografia possibilitando ao interessado entrar em contato com o que pensavam sobre o assunto os críticos, estudiosos, artistas e fotógrafos locais atuantes no século XIX.

Dentro dessas preocupações, torna-se fundamental o resgate e a leitura do relatório escrito por Victor Meirelles sobre a presença da fotografia na II Exposição Nacional de 1866, do qual foi júri.⁵ Lendo esse texto, deixa de soar inusitada a referência que faz José de Alencar ao uso que o pintor, contratado pela personagem Aurélia, fez daquela então nova tecnologia.

Mas o acesso às idéias de Victor Meirelles sobre a fotografia amplia não apenas a compreensão do texto de José de Alencar. Mais do que isso, ele abre para a arte e a fotografia brasileiras do século XIX outras possibilidades de interpretação, até então imprevisíveis.

O texto de Meirelles, publicado em 1869, se não foi o primeiro, pelo menos foi um dos que inauguraram a história da fotografia em língua portuguesa no momento em que a fotografia oficialmente completava apenas 30 anos. Mas a significação do mesmo não se resume ao seu indiscutível pioneirismo.

² A estudiosa Maria Teresa Bandeira de Mello, em seu livro *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* (Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FUNARTE) aponta que o pictorialismo enquanto movimento estético teria sido absorvido no Brasil a partir já do século XX, através do Photo Club Brasileiro, do Rio de Janeiro, fundado em 1923.

³ Basta lembrar aqui as fotografias de Marc Ferrez.

⁴ Recentemente alguns estudos vêm sendo divulgados sobre o assunto. Em 2000 foi publicado um livro da estudiosa Liana Ruth B. Rosenberg, onde a autora traz uma série de dados sobre o uso que Pedro Américo fazia da fotografia para a realização de suas grandes obras (*Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro, Barroso Produções Editoriais, 2000). Em 2003, Vladimir Machado de Oliveira defendeu tese de doutoramento na FAU-USP com o título: *Do esboço pictórico à rotunda dos diáramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*.

⁵ Texto que antecede esse artigo.

Em *Poses e trejeitos*, a estudiosa Maria Inez Turazzi sintetizará o texto do artista da seguinte maneira:

O relatório assinado por Victor Meirelles, em nome do júri...é o texto mais completo... sobre a participação de fotografias em uma exposição nacional, do ponto de vista de quem as estava julgando. Fazendo um histórico da fotografia, o pintor demonstra... familiaridade com todos os processos fotográficos já desenvolvidos, inclusive os mais recentes... Como jurado mostrou-se atualizado em relação às últimas pesquisas em busca da fotografia em cores (...), e bastante entusiasmado com as aplicações da fotografia, ressaltando a impressão de gravuras e a litogravura, a microfotografia... e a fotografia para fins militares...

O julgamento de Victor Meirelles,... tem o rigor da crítica especializada e a admiração sincera do artista. Além de elogios à beleza e perfeição, no seu relatório sobressaem critérios como a nitidez das imagens, os efeitos de luz... A perspectiva adotada, as posições escolhidas para os modelos e o vigor dos tons eram também critérios de julgamento, porque eles certamente não escapariam a um pintor como Victor Meirelles...⁶

*

Num momento em que a fotografia ainda se alastrava pelo território brasileiro, cabia a um texto que tentava relatar e divulgar os acontecimentos relativos à sua presença numa exposição nacional, apontar e desenvolver os principais elementos dessa nova tecnologia.

Assim, Victor Meirelles traçará a história da fotografia desde antes de Niepce e Daguerre, remontando aos primeiros anos do século XIX, quando alguns cientistas conseguiram obter imagens sobre folhas de papel pela ação da luz, muito embora não tivessem ainda como fixá-la.

Desse período "heróico", quando a fotografia era ainda mais um desejo do que uma realização, até o período em que escreve o seu texto, quando já era possível se utilizar um laboratório fotográfico portátil, a história daquelas primeiras décadas da fotografia, como bem salientou Turazzi, foram relatadas com detalhes pelo pintor. Tal história, no entanto, configurava-se, de maneira efetiva, como a introdução do texto, cujo objetivo principal era refletir sobre a produção fotográfica apresentada na II Exposição Nacional de 1866.

*

A partir de meados do século XIX grandes exposições nacionais e internacionais se tornaram uma prática difundida no mundo ocidental, servindo como ponto de confluência para a exibição e venda de produtos manufaturados e industriais, entendidos como itens de civilização e de progresso.

A fotografia, um dos inventos mais revolucionários de então, portanto, não poderia

⁶ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995. pág. 125/26.

ficar de fora desses eventos que, celebrando o novo estatuto que a mercadoria assumia no Ocidente, acreditava glorificar o progresso e um futuro mais luminoso para os povos.

Durante a introdução do texto, Victor Meirelles dará testemunho de comungar com a visão positiva do progresso científico do século XIX, período em que a fotografia surge como consequência inequívoca desse progresso e, ao mesmo tempo, como um dos seus principais símbolos. Quase no final dessa primeira parte do relatório, o autor afirmará sobre as novas possibilidades introduzidas pela ampliação fotográfica:

... basta uma prova fotográfica de dimensão quase imperceptível representando um grupo de pessoas ou uma paisagem para que por meio dos processos de amplificação,..., essas imagens tão diminutas sejam com perfeição e exatidão transformadas em dimensões naturais... Esta invenção recente constitui um dos mais notáveis progressos, em razão dos importantes serviços que poderá prestar a todas as artes em geral.

*

Fundamentalmente, um pintor, muito da percepção que Meirelles terá da fotografia, como não poderia deixar de ser, estará enquadrada pelos condicionantes de sua profissão. Logo na primeira frase do texto, por exemplo, o artista atentar-se-á para o papel de "importante auxiliar" que a fotografia desempenhará junto às artes e à ciência.

Talvez a invenção da fotografia ainda fosse muito recente para que Meirelles conseguisse perceber nela apenas as potencialidades de modalidade supostamente autônoma. No final da introdução do relatório, ele voltará a fazer referência explícita ao auxílio que a fotografia dará ao artista, ao salientar o fato de que o laboratório fotográfico portátil, então recentemente

inventado, livrava o "artista em viagem de um material embaraçoso e incômodo".

No entanto, mesmo percebendo a fotografia sempre como um auxiliar da arte e da ciência, o que mais uma vez ajuda a entender a naturalidade com que José de Alencar se refere ao uso da fotografia pelo pintor, na segunda parte do texto, Meirelles, como bem salienta Turazzi, não deixará de estabelecer critérios para a avaliação da imagem fotográfica.

Neste sentido, poderia ser dito que, embora ainda profundamente imerso numa visualidade de caráter pictórico, o artista se sente compelido a buscar nas fotografias que analisa aquilo que às vezes a aproxima da pintura, e aquilo que às vezes a distancia.

Portanto, a busca de uma similaridade entre pintura e fotografia não será a única linha estabelecida pelo pintor dentro dos critérios que vai estabelecendo para sua avaliação. Meirelles saberá alinhar a fotografia à pintura ou a qualquer outra modalidade de produção de imagem bidimensional preexistente, quando a imagem que estiver à sua frente assim sugerir. Porém, salientará certas singularidades da imagem fotográfica quando elas também forem demonstradas pelas peças exibidas na II Exposição. Essa postura, buscando se posicionar perante o que via, comparando as fotografias expostas a partir do crivo de seu próprio repertório de pintor atento às novas tecnologias de produção de imagem, confirma Victor Meirelles como o primeiro crítico de fotografia do país.

*

Ao se referir às qualidades dos retratos de

cartões de visita do Sr. J.F. Guimarães, Meirelles afirmará que os trabalhos desse senhor se sobressaem: "...pela fineza, nitidez e perfeição dos objetos representados e também pelo vigor dos tons que são bem calculados, e de uma cor agradável, posições escolhidas com gosto e naturalidade...". Sobre as fotografias de Insley Pacheco, assim Meirelles se pronuncia:

... Pelos seus retratos que se recomendam pela perfeição do trabalho, nitidez e beleza das meias tintas, efeitos de luz agradáveis, tornando-se sobretudo notável nesta parte; que é tratada artisticamente, a bela prova fotográfica representando uma senhora que graciosamente e com bastante naturalidade descansa sobre o espaldar de uma poltrona..."

Já sobre Carneiro & Gaspar, o autor demonstra uma visão menos positiva:

As provas de grandes dimensões que são obtidas pelo sistema conhecido de amplificação, teriam para nós outro valor e delas formaríamos mais acertado juízo, se em vez de terem sido apresentadas com retoques, tivéssemos de julgar unicamente o trabalho puro, e propriamente fotográfico.

Nessas três considerações nota-se já alguns critérios que parecem oscilar entre dois grandes núcleos:

O primeiro seria formado por aquelas particularidades que parecem sugerir uma adesão irresistível às novas possibilidades trazidas pela fotografia. Refiro-me aqui a critérios também já citados por Turazzi, como "nitidez", "perfeição dos objetos representados", "naturalidade". O segundo, aquele constituído por critérios vindos sobretudo da gravura em metal e da pintura: "beleza das meias tintas", "efeitos de luz".

*

No primeiro núcleo poderia até ser lançada a possibilidade de se entender os critérios que o constituem como fazendo parte de uma espécie de norma que, da fotografia, estaria se expandindo para outras áreas da produção artística. Embora os conceitos de nitidez, perfeição da representação e naturalidade possam ser percebidos como critérios presentes na arte antes do advento da fotografia, será a partir de meados do século XIX que eles tenderão a tomar conta de várias modalidades artísticas, incluindo aqui a própria literatura.

Esse interesse pela descrição objetiva do real e o entendimento dessa descrição como a "verdadeira" arte, como bem alertava Baudelaire no período, era considerada pelo homem comum quase como um credo e, dentro dessa crença, a fotografia teria o papel de uma verdadeira deusa.⁷

Por outro lado, já o segundo núcleo de critérios está nitidamente engajado numa compreensão da fotografia entendida, em grande medida, como uma espécie de

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire. Scritti sull'arte*. Milano, Giulio Einaudi Editore, 1981. pág. 220.

"natural" derivação das modalidades artísticas bidimensionais.

Afinal, como bem salientou Graham Clarke,⁸ a fotografia herda da pintura (e do desenho e da gravura) o caráter bidimensional, a forma retangular, com ênfase na verticalidade (para o retrato) e na horizontalidade (para a paisagem). Para muitos, a fotografia não passava de um "aperfeiçoamento" das modalidades que a antecederam. Um "aperfeiçoamento" mais adequado aos novos tempos. Afinal, dentro de uma linhagem que teria começado com a xilogravura, a fotografia podia ser vista como o ponto mais alto da perfeição aplicada às técnicas de produção/reprodução de imagens.

Sendo assim, nada mais previsível do que o fato de seus primeiros críticos se referirem à fotografia tendo como base certos princípios vindos da pintura e da gravura.

Victor Meirelles, talvez o primeiro brasileiro a ver-se obrigado a estabelecer uma reflexão mais profunda sobre a fotografia e seus usos e papéis na sociedade do século XIX, com certeza não pôde escapar da dualidade que, sobretudo em sua época, parecia estruturar todas as reflexões sobre aquele meio: ora ele percebia o que de fundamentalmente novo a fotografia oferecia ao público, ora chamava a atenção para as similitudes que ela possuía com as modalidades precedentes.

*

Nos comentários que irão se seguir no relatório, o artista continuará reforçando os critérios estabelecidos em suas considerações sobre as obras J.F. Guimarães, Insley Pacheco e Carneiro & Gaspar.

Ele chamará a atenção para a produção de reproduções fotográficas de obras de arte que naquele período apenas se iniciava, como uma prática fundamental para os estudos de arte e história da arte.

Suas conclusões a respeito desse tipo de fotografia referem-se aos trabalhos de Christiano Júnior. Esse fotógrafo apresentara na II Exposição Nacional reproduções de obras de arte que o pintor enaltecerá pelo "serviço que presta aos artistas e amadores das belas artes pela propagação dessas belas composições artísticas..."

Nesse comentário, chama a atenção, mais uma vez, o papel auxiliar que a fotografia tende a assumir nas avaliações de Victor Meirelles, uma vez que aqui ele atenta para a capacidade da fotografia de obras de arte servirem como fonte de inspiração e estudo para artistas e apreciadores de arte.

⁸ CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1997.

Como bem comentou Maria Inez Turazzi, Victor Meirelles se mostrará empolgado com as fotografias de paisagem de George Leuzinger. Sobre o fotógrafo, o pintor irá declarar o seguinte:

...Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizam com a mais perfeita gravura em talhe doce; direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudos aos artistas, que se dedicam a arte bela da pintura da paisagem...

Nota-se, no entanto, o quanto Meirelles oscila entre considerar a produção de Leuzinger como "um trabalho artisticamente estudado" e apenas um estudo para artistas paisagistas.

Como foi dito, por mais que em vários momentos enalteça as singularidades da fotografia, parece, no entanto, difícil para ele sempre pensar a fotografia como uma obra de arte autônoma.

*

A parte final do texto será dedicada a observações sobre o uso da fotografia como base para um tratamento pictórico da imagem. É o que Meirelles chamará de "foto-pintura", e não deverá ser confundido com a fotografia que como no caso do pintor dos retratos em *Senhora* seria usada como um esboço para a pintura a óleo. No caso a que se refere, "foto-pinturas" seriam fotografias que receberam camadas de pintura após terem sido ampliadas.

Meirelles estabelecerá uma série de considerações sobre essa prática, pesando os prós e os contras que envolviam o uso da imagem dentro desse contexto, misto entre fotografia e pintura, procedimento esse que, na época, também era muito recente:

... Por este novo meio conhecido de "foto-pintura" foram executados todos os

retratos, que ali vimos expostos entre as fotografias, e que, se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer, que um retrato detido pela fotografia mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções.

*

Atento ao fato de que muitas fotografias usadas como bases das foto-pinturas poderiam conter deformações de proporção, devido à imperícia dos fotógrafos, Meirelles traça uma série de condições ideais para a produção de fotografias, fato este que demonstra a intimidade do pintor com a prática fotográfica e as estruturas óticas e de percepção que estavam e estão envolvidas na construção da imagem:

Quem terá deixado de notar estas irregularidades vendo-se retratado com uma mão maior do que a outra, com um pé enorme e quase o dobro do seu semelhante, e o nariz excessivamente mais grosso sobre a ponta! Todos estes defeitos que os fotógrafos devem evitar colocando o modelo, de modo que não hajam umas partes muito mais salientes do que outras; fazendo-as entrar o quanto for possível em um mesmo plano, tendo-se demais o cuidado de afastá-las convenientemente do aparelho fotográfico...

...fazendo-se o modelo tomar uma posição onde o nariz e a testa possam ficar na mesma distância da máquina, estas duas partes ficarão nas verdadeiras dimensões, os olhos não ficarão mais diminuídos nem as faces, e a boca e o queixo ficarão mais delicados do que no natural, e tendo-se ainda o cuidado de não colocar as mãos muito adiante, para não lhes dar uma enorme dimensão, se obterá tudo quanto é possível fazer de melhor com a fotografia sobre as leis da perspectiva. Entretanto eu declaro que, enquanto não se absterem de reproduzir de perto, como se faz com os retratos, terão sempre as imagens sensivelmente disformes: a ótica e a lógica infalível da perspectiva não devem ser desprezadas...

...Eu vou fazer rir talvez toda a classe dos fotógrafos, afirmando que nenhum retrato é fiel, senão aquele que for tirado a uma distância de dez metros do modelo! Esta é a verdade, verdade matemática que não se pode contradizer...

O trecho acima revela-se significativo, em

primeiro lugar porque transparece a intimidade do artista com a imagem fotográfica entendida como uma imagem criada dentro da tradição da câmara obscura, tradição esta da qual a pintura também fazia parte. É a partir dessa compreensão apropriada que Meirelles parece falar das deformações que o uso inadequado da câmara fotográfica pode trazer à imagem do retratado deformações que o artista teria que corrigir se quisesse que sua foto-pintura tivesse algum "merecimento".

Quando Meirelles escreve que, se obedecidas certas regras de posicionamento do modelo, "a boca e o queixo ficarão mais delicados que o natural", fica nítido que, para ele, a fotografia podia ser vista e praticada como representação codificada do real. O que significa que, para o pintor, apesar de tudo, a fotografia podia ser arte.⁹

Por outro lado, essas declarações atestam a sintonia e familiaridade de Meirelles com certas discussões européias sobre a percepção da forma no terreno da arte, presentes tanto nas formulações teóricas de Hippolyte Taine, quanto no debate que, mais tarde, mas ainda no século XIX, desembocaria na teoria da pura visibilidade, desenvolvida originalmente pelo filósofo Konrad Fiedler, pelo escultor Adolf von Hildebrand e pelo pintor Hans von Marées, todos alemães.

*

Nesse momento, na Europa, é muito visível como a construção da forma nas artes visuais é uma questão presente em grande parte dos teóricos e estetas, mesmo num estudioso tão identificado com o positivismo, como Taine.

Talvez, como Baudelaire, se posicionando contra o interesse do público europeu pela "verdade" e pela "nitidez" da fotografia, Taine não se furta em argumentar que a arte não é, ou não deveria ser mera cópia da natureza, mas que teria como objetivo captar apenas o caráter essencial da forma. Para o filósofo, o artista tinha que fazer desaparecer os traços que encobrem essa estrutura essencial e valorizar "aqueles que o manifestam".¹⁰

A mesma concepção idealizada de arte, por paradoxal que possa parecer, estará presente também nas formulações de Adolf von Hildebrand sobre, justamente, a necessidade da arte captar apenas o estrutural da forma, devendo o artista, para tanto, optar por uma visão à distância na hora de conceber a forma, em detrimento de uma visão próxima, que assinalaria as incorreções do elemento a ser registrado.¹¹

Em prol de uma representação idealizada do real, sobretudo nos retratos, e não subjugada à nitidez e aos defeitos óticos produzidos pela manipulação inepta da

⁹ Essa posição de Meirelles contrasta com a de Taine em relação à fotografia. Para o filósofo francês: "A fotografia é a arte que, em fundo plano, com linhas e tintas, reproduz mais completamente, e sem erro possível, o contorno e o relevo do objeto que deve imitar. Sem dúvida a fotografia é para a pintura um útil auxiliar; é algumas vezes manejada com gosto por homens cultos e inteligentes; mas, apesar disto, nem por sonho pode ser comparada à pintura." TAINÉ, H. *Filosofia da arte*. I Volume. São Paulo, Edições Cultura, pág. 23. Livro publicado originalmente em 1865.

¹⁰ "... Quando Rafael fazia sua *Galatéia*, escrevia que, sendo raras as mulheres belas, seguia "certa idéia que tinha". Isto significa que, imaginando de certo modo a natureza humana, sua serenidade, sua felicidade, sua doçura ativa e graciosa, não encontrava modelo vivo que a expressasse bastante. A camponesa, que lhe servia de modelo, tinha mãos deformadas pelo trabalho, pés estragados pelo calçado, olhar assustado pela vergonha ou aviltado pelo ofício. Sua própria *Formarina* (...) tem espáduas muito derreadas, braço magro, aspecto desagradável e acanhado; se a pintou à Farnesina foi transformando-a inteiramente e para isto desenvolveu, na figura pintada, o caráter de que a figura real encerrava apenas as indicações e os fragmentos. Por conseguinte, o próprio de uma obra de arte é dar o caráter essencial, ou, pelo menos, um caráter importante do objeto, tão dominador e tão evidente quanto possível, e, para isto, o artista suprime os traços que o ocultam, escolhe os que o manifestam, corrige os em que ele está alterado, refaz os em que ele está anulado". TAINÉ, H., *Op.cit.*, pág. 30.

¹¹ HILDEBRAND, Adolph von. *Das Problem der Form*, foi publicado originalmente em 1893. Neste ensaio foi usada a tradução italiana, de 1949: *Il Problema Della Forma*. Firenze, Casa Editrice G. D'Anna.

câmara fotográfica, Victor Meirelles, como foi visto proporá, igualmente, uma visão à distância do objeto a ser retratado, mesmo sabendo que tal proposição o tornaria motivo de chacota entre os fotógrafos.

É interessante perceber como o pintor brasileiro coloca todas essas questões que dominaram o debate artístico europeu a partir da segunda metade do século XIX, tendo como motivo não a pintura ou a escultura - pontos de referência únicos para pensadores como Baudelaire, Taine, Hildebrand e muitos outros - mas a imagem fotográfica. Victor Meirelles procede atacando o verdadeiro fulcro do problema ou, pelo menos, demonstrando que, como o aparecimento da fotografia, muitas das questões ligadas à percepção visual e à estrutura da forma tinham ganho um outro relevo. Muito provavelmente, a escritura do seu relatório o obrigou a se posicionar de maneira efetiva em relação aos desafios que a fotografia lhe apresentava.

Por outro lado, e como foi visto, em busca de uma harmonia que destoava, talvez, do desejo de "naturalidade" da fotografia de retrato, Meirelles preconizava a pose comedida, estruturada num único plano, para que todo o corpo do modelo fosse registrado dentro de uma compreensão lógica e proporcional das relações entre as várias partes do seu corpo.

Tal proposta, mais uma vez, alinha suas idéias sobre fotografia à teoria que Adolf von Hildebrand tornaria pública mais tarde, quando fará referência à necessidade do artista conceber a forma como se esta estivesse constrangida entre dois planos, um anterior e outro posterior, pois somente dessa maneira o espectador conseguiria perceber a forma em sua plenitude, sem precisar de ajustamentos óticos sucessivos.

*

Em *Luzia-Homem*, romance de Domingos Olímpio, publicado em 1903, um personagem secundário, a certa altura do texto, relata seu contato, no sertão do Ceará, em meados da década de 1860, com uma "geringonça, que parecia arte do demônio", a máquina fotográfica:

... Era por volta da era de sessenta. Não me lembro bem o ano; só sei que eu era rapazote; pelo tope dos doze. Andava por estes sertões uma comissão de doutores, observando o céu com óculos de alcance, muito complicados, tomando medida das cidades e povoações e apanhando amostras de pedras, de barro, ervas e matos, que servem para mezinhas, borboletas, besouros e outros bichos. Os maiores dessa comissão eram homens de saber, Capanema, Gonçalves Dias, Gabaglia, um tal de Frei Alemão, e um doutô médico chamado Lagos e outros. Andavam encourados como nós vaqueiros; davam muita esmola e tiravam, de graça, o retrato da gente com uma geringonça, que parecia arte do demônio. Apontavam para a gente o óculo de uma caixinha parecida gaita de foles e a cara da gente, o corpo e a vestimenta saíam pintados, escarrados e cuspidos, num vidro esbranquiçado como coalhada...¹²

¹² OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo, Moderna, 1983, pág. 91.

Como *Senhora*, de José de Alencar, esse relato é uma obra de ficção e mesmo que tenha como base um fato real, está filtrado pela linguagem de Domingos Olímpio. No entanto, e justamente por ser uma ficção de cunho realista, a obra alude à experiência repleta de espanto que um sertanejo do interior do país teve com a fotografia, quando encontrou expedicionários vindos do Rio de Janeiro, "por volta da era dos sessenta".

O sertanejo faz referência a personalidades reais pois sabe-se que, entre o final da década de 1850 e o início da seguinte, Gonçalves Dias visitou o Ceará como chefe de Etnografia de uma Comissão Científica de Exploração que viajou pelo Norte e Nordeste do Brasil.¹³

Este fato, que imprime um dado de realidade à ficção de Domingos Olímpio, serve para que, finalizando este texto sobre o relatório de Victor Meirelles, seja possível refletir sobre as vicissitudes pelas quais passou a fotografia no Brasil até contaminar cada um de seus habitantes.

Na segunda metade do século XIX, enquanto na Corte já eram realizadas pinturas usando a fotografia como ferramenta de apoio, e se escrevia sobre ela (traçando-lhe o primeiro relato de sua história), no sertão do Ceará ela continuava espantando as pessoas.

¹³ Informação obtida IN MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2ª. Rio de Janeiro, Livros Técnicos, 1978.

A fotografia como ilustração no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*

Ana Cândida de Avelar¹

O projeto de mestrado "Artistas Plásticos no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*: 1956-1967" é um aprofundamento do trabalho "Artistas Gráficos no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*: 1956-1967"² realizado em 2003.

O Suplemento Literário (SLOESP) teve grande importância no campo cultural brasileiro, trazendo artigos tanto sobre literatura e crítica literária, nacionais e internacionais, quanto temas acerca de cinema, teatro, filosofia e artes plásticas. Portanto, não foi um caderno apenas literário, como indica o título, mas divulgou também outras manifestações artísticas.

Durante o período sobre o qual se debruça a pesquisa, artistas como Renina Katz, Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Fernando Lemos e Antonio Lizárraga, colaboraram no SLOESP, que foi idealizado pelo Prof. Dr. Antonio Candido, da FFLCH-USP, e dirigido pelo professor e crítico teatral Décio de Almeida Prado, contando com projeto gráfico de Italo Bianchi, também secretário, uma espécie de diagramador que agregava também outras funções como a de contatar colaboradores indicados pela profa. Gilda de Mello e Souza.³

As informações obtidas durante a pesquisa foram organizadas em um banco de dados, contendo verbetes biográficos sobre os artistas que colaboraram no *Suplemento*, notas de pesquisa, além da digitalização de todas as ilustrações ali publicadas. O objetivo é recuperar e difundir este importante momento das artes gráficas no Brasil.

As fotografias do SLOESP

Inicialmente, o projeto foi pensado a partir dos desenhos e das gravuras publicados pelo jornal como ilustrações para o projeto gráfico e como ilustrações inéditas específicas para poemas, contos e alguns artigos. No entanto, a pesquisa mostrou que o SLOESP também publicava fotografias com o estatuto de ilustração do projeto gráfico⁴. Diante disso, optei por trabalhar com as fotos da capa⁵, que compartilham do mesmo espaço que as demais imagens já estudadas. As fotos às quais me refiro seriam as "autônomas", como o são as ilustrações que não remetem aos textos. O

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP sob orientação da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, assistente do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli e bolsista do CNPq.

² Projeto de pesquisa de Iniciação Científica, com auxílio de bolsa do CNPq. Consistiu no levantamento das ilustrações, desenhos e gravuras, exceto retratos, vinhetas e reproduções de capas de livros, presentes no Suplemento Literário do *Estado* (SLOESP).

³ Décio de Almeida Prado foi responsável pela diretoria do SLOESP de 1956 a 1966. Como o projeto gráfico de Bianchi, que seguia à risca o projeto editorial do prof. Antonio Candido, só foi substituído em 8 de abril de 1967, optamos por cobrir as ilustrações produzidas até o fim do ano de 1967.

⁴ O levantamento foi elaborado a partir da coleção do SLOESP pertencente ao IEB-USP e cotejado com o índice geral do Suplemento Literário realizado pela Profa. Marilene Weinhardt.

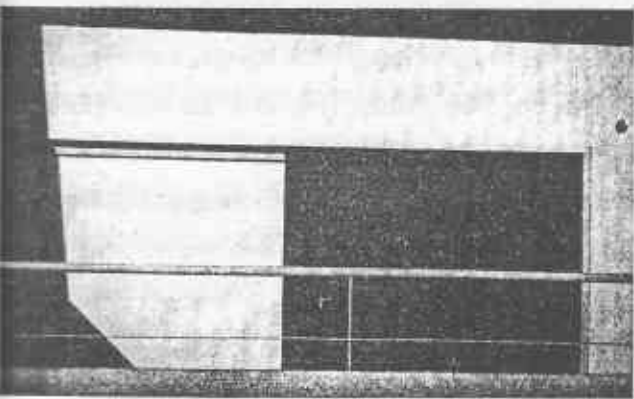
⁵ As fotografias aparecem em outras páginas a partir da mudança do projeto gráfico em 8 de abril de 1967.

paradeiro dessas fotos é desconhecido. Na década de 1990, 600 ilustrações originais do SLOESP foram doadas ao MAM-SP⁶. No entanto, entre elas não está presente nenhuma foto.

Apenas duas fotomontagens ilustram poemas, sendo a primeira de Aldemir Martins para o poema "Relação de Mário de Andrade", de Lélia Coelho Frota⁷ e a segunda de Gláucia Rodrigues A. para o poema "Signo/Gnosis", de Sebastião Uchoa Leite⁸.

Foi verificado que as fotografias são apresentadas da mesma maneira que os desenhos e as gravuras: acompanhadas de margens, contendo o nome do autor no canto esquerdo abaixo da imagem e, quando havia, o título no canto direito. Os retratos, presentes em grande número, trazem o nome do retratado e, muitas vezes, legendas explicativas a respeito do número especial do caderno, que comentam a vida e obra do retratado⁹. Entretanto, no caso específico dos retratos, o crédito do fotógrafo nem sempre aparece, ao contrário das fotos que se pode denominar "autorais" ou "artísticas" que sempre são acompanhadas do crédito de autoria. Todas estas considerações dizem respeito ao projeto gráfico inicial; com o novo projeto, a partir de 8 de abril de 1967, nome e título aparecem no canto direito obedecendo a ordem "autor: título ou fotografia".¹⁰

A denominação "autoral" ou "artísticas", que sugeri para algumas fotos, não se refere apenas ao fato de serem creditadas, mas ao de possuírem natureza diversa dos retratos, registros de eventos culturais e reproduções de pinturas¹¹. As fotos às quais faço referência são as que apresentam essencialmente uma preocupação formal. Em algumas, pode-se observar elementos geométricos da arquitetura, remetendo à arte concreta em evidência no período, como no trabalho de Fernando Teixeira Mendes¹², Alberto Juan Martinez¹³ e Eduardo Ayrosa¹⁴. Em outras, a importância no que se refere à forma quase faz com que se perca o referente,



Fernando Teixeira Mendes. Sem título, sem data. Fotografia.

como na foto de José Xavier¹⁵, ou com que se perca de fato, como na de José dos Reis Filho¹⁶. Há também retratos aparentemente não posados, com o aspecto de flagrante, sendo o caso de outros trabalhos de José Xavier¹⁷ e Alberto Juan Martinez¹⁸. Fotomontagens também estão presentes: Décio Pignatari e José Nania

⁶ Em 1993, a curadora Cacilda Teixeira da Costa foi responsável pela exposição Obras para ilustração do Suplemento Literário 1956-1967, na qual mostrou 138 desenhos e gravuras.

⁷ SLOESP, 31 ago. 1957, n46.

⁸ SLOESP, 29 abr. 1967, n525.

⁹ É o caso de, por exemplo, Machado de Assis e Jean-Paul Sartre. As legendas abaixo das fotos são: "Machado de Assis em 1865. O antigo tipógrafo e revisor, orfão de pai e mãe ainda em idade escolar, já se afirmara como uma das principais figuras literárias de sua jovem geração, exercendo intensa atividade em vários jornais e revistas. Publicara um volume de teatro e um livro de versos, 'Crisálidas'. Dois anos mais tarde seria agraciado com a Ordem da Rosa. Caetano Filgueiras que o conheceu menino assim o caracterizou nesses seus primeiros tempos de rápida e penosa ascensão social: não 'lhe faltava ousadia: antes sobrava-lhe sofreguidão de saber, ambição de louros. Era vivo, era trefego, era trabalhador'. Aos vinte e seis anos, Machado contempla serenamente o futuro e quem sabe? a posteridade".

E "Romancista, contista, ensaísta, autor dramático, crítico, homem do seu tempo e do nosso tempo, Jean-Paul Sartre é certamente o nome mais representativo de toda uma facção da vida intelectual francesa deste segundo pós-guerra, aquele que melhor encarna as virtudes e as hesitações de certo pensamento de esquerda, a um só tempo atraído e repellido pelo comunismo. Filósofo entre os filósofos, escritor entre os escritores, capaz de juntar numa única fórmula a cogitação especulativa e o interesse apaixonado pela ação política, o ilustre homem de letras que ora nos visita juntamente com Simone de Beauvoir -- é bem o exemplo do artista que não reduz todo o humano apenas à arte, concebendo a inteligência, antes de mais nada, como consciência moral da humanidade".

¹⁰ Apenas na data da mudança de projeto, tanto título quanto autoria aparecem nos locais designados pelo projeto anterior.

¹¹ Estes não foram incluídos na listagem, pois são reportagens, documentos, e este levantamento visa as fotografias que fazem as vezes da ilustração de caráter artístico.

¹² SLOESP, 17 out. 1959, n153.

¹³ SLOESP, 4 nov. 1961, n255.

¹⁴ SLOESP, 19 dez. 1959, n162.

¹⁵ SLOESP, 14 maio 1966, n477.

¹⁶ SLOESP, 4 jun. 1960, n184.

¹⁷ SLOESP, 29 out. 1960, n205.

¹⁸ SLOESP, 10 nov. 1962, n304.

são os autores da fotomontagem sobre retrato de Oswald de Andrade¹⁹; Gláucia Rodrigues A. assina trabalho sem título²⁰; e, no nº548²¹, há uma imagem sem crédito. José Xavier é autor de três fotos que remetem a trabalhos de decolagem neo-dada²². O espaço na página dado a todas e, portanto, o *status* que lhes é conferido, é o mesmo: estão na capa, margeadas²³, cercadas por fios superiores e inferiores que as distanciam dos textos.



Décio Pignatari e José Nania.
Sem título, sem data.
Fotomontagem.

Entre os fotógrafos, encontram-se escritores e poetas como André e Dulce Carneiro e Décio Pignatari, este ligado ao movimento concreto; *designers* gráficos como Emilie Chamie e Hugo Kovadloff; e membros do Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo como é o caso de Dulce Carneiro, mais uma vez, Eduardo Ayrosa, José Louzada Ferraz de Camargo e Herros Cappello.

O levantamento demonstrou a heterogeneidade das fotos presentes no Suplemento Literário com função de ilustração gráfica. É possível agrupar trabalhos segundo algumas características, como foi feito acima, mas não é evidente a razão pela qual esses trabalhos foram escolhidos para figurar no caderno. Espera-se que, na tentativa de elucidar os critérios

que levaram à escolha dos artistas ilustradores, se possa obter dados acerca dos quais guiavam a escolha dos fotógrafos. Sabe-se que tanto o diretor do SLOESP, Décio de Almeida Prado, quanto o secretário, Italo Bianchi, eram responsáveis pela escolha dos artistas colaboradores, tendo o responsável pela seção de Artes Plásticas, o crítico Lourival Gomes Machado, como árbitro das decisões. No entanto, os critérios que foram utilizados não são claros. Há hipóteses como: a presença de colaboradores na Bienal Internacional de São Paulo (mostra da qual Gomes Machado fazia parte), renome dos escolhidos e indicação de outros colaboradores. Ainda assim, não é possível, neste momento, afirmar a direção dessas escolhas. A pesquisa que realizo, ainda em andamento, poderá apontar caminhos no sentido de clarear a questão.

Listagem das fotos publicadas no SLOESP²⁴ (em ordem cronológica)

14 set. 1957, nº48; S/crédito. Retrato de José Lins do Rêgo.

15 fev. 1958, nº 69; Retrato de Cornélio Pena.

27 set. 1958, nº 100; S/crédito. Retrato de Machado de Assis.

¹⁹ SLOESP, 24 out. 1964, nº403.

²⁰ SLOESP, 15 jul 67, nº536.

²¹ SLOESP, 7 out 1967.

²² SLOESP, 8 jul. 1967, nº535; 5 ago. 1967, nº539 e 26 ago. 1967, nº542.

²³ "A moldura é um dos processos que condicionam a passagem da visão à contemplação, da visibilidade à legibilidade do quadro. Com a moldura, o quadro exige sua própria teoria, isto é, apresentar-se teoricamente para representar alguma coisa" (MARIN, 2000, p.26).

²⁴ Uma versão digital das fotos publicadas no SLOESP estará, em breve, presente no banco de dados do CPArte & Foto.

19 set. 1959, nº149; ALBUQUERQUE, [Francisco]. *Guilherme de Almeida*.

3 out. 1959, nº151; CAPPELLO, Herros. S/título.

17 out. 1959, nº153; MENDES, Fernando Teixeira. S/título.

31 out. 1959, nº155; MARTINEZ, Alberto Juan. S/título.

12 dez. 1959, nº161; SILVA, Ivo Ferreira da. S/título.

19 dez. 1959, nº162; AYROSA, Eduardo. S/título.

30 jan. 1960, nº167; TROIANI, Pietro. S/título.

27 fev. 1960, nº171; S/crédito. Retrato de Mário de Andrade.²⁵

2 abr. 1960, nº176; CHAMIE, Emilie. S/título.

4 jun. 1960, nº184; REIS FILHO, José dos. S/título.

9 jul. 1960, nº189; CAMARGO, José Louzada Ferraz de. S/título.

3 set. 1960, nº197; S/crédito. Retrato de Jean Paul Sartre.

17 set. 1960, nº199; CHAMIE, Emilie. S/título.

1 out. 1960, nº201; AYROSA, Eduardo. S/título.

29 out. 1960, nº205; XAVIER, José. S/título.

19 nov. 1960, nº208; PONTES, José Mauro. S/título.

10 dez. 1960, nº211; RIVA, Daniele. S/título.

14 jan. 1961, nº216; REIS FILHO, José dos. S/título.

25 fev. 1961, nº222; MENDES, Fernando Teixeira. S/título.

11 mar. 1961, nº224; MARTINEZ, Alberto Juan. S/título.

8 abr. 1961, nº227; CARNEIRO, André. S/título.

20 maio 1961, nº232; XAVIER, José. S/título.

29 jul. 1961, nº241; CHAMIE, Emilie. S/título.

26 ago. 1961, nº245; RIVA, Daniele. S/título.

30 set. 1961, nº250; RIVA, Daniele. S/título.

4 nov. 1961, nº255; MARTINEZ, Alberto Juan. S/título.

9 dez. 1961, nº259; REIS FILHO, José dos. S/título.

24 fev. 1962, nº270; CAMARGO, José Louzada Ferraz de. S/título.

10 mar. 1962, nº272; REIS FILHO, José dos. S/título.

31 mar. 1962, nº275; RIVA, Daniele. S/título.

29 set. 1962, nº299; RIVA, Daniele. S/título.

13 out. 1962, nº301; CHAMIE, Emilie. S/título.

27 out. 1962, nº303; S/crédito. Retrato de Drummond.

10 nov. 1962, nº304; MARTINEZ, Alberto Juan. S/título.

16 mar. 1963, nº322; RIVA, Daniele. S/título.

6 abr. 1963, nº325; XAVIER, José. S/título.

28 set. 1963, nº349; Hugo Kovadloff. S/título.

16 nov. 1963, nº356; RIVA, Daniele. S/título.

4 jan. 1964, nº363; CAMARGO, José Louzada Ferraz de. S/título.

25 abr. 1964, nº378; CAMARGO, José Louzada Ferraz de. S/título.

13 jun. 1964, nº384; LUCIO, Antonio. S/título.

²⁵ Na ocasião em que fazia o levantamento, estava presente o prof. Evandro Carlos Jardim, da ECA-USP. Para ele, a autoria do foto seria do arquiteto modernista Gregori Warchavchik.

1 ago. 1964, nº391; OLIVEIRA, Willy Correa de. S/título.

3 out. 1964, nº400; LARRAZ, José Nuñez. Estudo fotográfico feito a partir do busto de Miguel de Unamuno, de Victorio Mucho. Retrato do busto, s/crédito. Número especial dedicado a Unamuno.

24 out. 1964, nº403; PIGNATARI, Décio e José Nania. Oswald de Andrade (legenda). (fotomontagem). Número especial dedicado a Oswald de Andrade.

21 nov. 1964, nº407; Luiz Carlos de Almeida. Retratos de obras de Aleijadinho.

30 jan. 1965, nº415; CHAMIE, Emilie. S/título.

27 fev. 1965, nº415; S/crédito. Mário de Andrade (reprodução de pintura).

21 ago. 1965, nº443; CHAMIE, Emilie. S/título.

22 jan. 1966, nº462; S/crédito. Retrato de Euclides da Cunha.

12 mar. 1966, nº469; S/crédito. Retrato de Kafka.

19 mar. 1966, nº470; CARNEIRO, Dulce. S/título.

2 abr. 1966, nº472; S/crédito. Vicente de Carvalho (legenda). Número especial dedicado a Vicente de Carvalho.

16 abr. 1966, nº473; S/crédito. Manuel Bandeira (legenda). Número especial dedicado a Manuel Bandeira.

30 abr. 1966, nº475; LUCIO, Antonio. S/título.

14 maio 1966, nº477; XAVIER, José. S/título.

16 jul. 1966, nº486; XAVIER, José. S/título.

20 ago. 1966, nº491; S/crédito. Retrato de Ungaretti.

10 set 1966, nº494; CHAMIE, Emilie. S/título.

29 out. 1966, nº501; S/crédito. Don Ramón del Valle-Inclán. Número especial dedicado a Don Ramón del Valle-Inclán.

12 nov. 1966, nº503; CARNEIRO, Dulce. Sergio Milliet.

14 jan. 1967, nº511; XAVIER, José. S/título.

18 fev. 1967, nº516; CHAMIE, Emilie. S/título.

18 mar. 1967, nº520; XAVIER, José. S/título.

Mudança da diagramação: 8 abr 1967²⁶

(Fotos aparecem nas páginas listadas)

8 abr. 1967, nº522, capa; S/crédito. Osman Lins (legenda).

11 abr. 1967, nº523, p.4; XAVIER, José. S/título.

27 maio 1967, nº529, p.5; XAVIER, José. S/título.

3 jun. 1967, nº530, p.2; PASSOS, Hildo. S/título.

1 jul. 1967, nº534, p.2; PASSOS, Hildo. S/título.

8 jul. 1967, nº535, p.2; XAVIER, José. S/título.

15 jul. 1967, nº536, p.4; RODRIGUES A, Gláucia. S/título (fotomontagem).

22 jul. 1967, nº537, p.5; ARNALDO, Paulo. *Fotodesenho*.

5 ago. 1967, nº539, p.5; XAVIER, José. S/título.

26 ago. 1967, nº542, p.4; XAVIER, José. S/título.

²⁶ Com o novo projeto gráfico, as fotografias assinadas passam a ser publicadas em páginas diversas e integram-se ao espaço do jornal como um elemento a mais. Antes dessa mudança, as fotos apareciam com margens e linhas, as mesmas que circundavam os desenhos e as gravuras, separando-as do restante dos elementos da página, artigos, outras fotos de caráter jornalístico, etc.

9 set. 1967, nº544, contracapa; XAVIER, José. S/título.

7 out. 1967, nº548, p.5; S/crédito. S/título (fotomontagem).

9 dez.. 1967, nº556, p.3; MALINA, Jaroslaw. *Fotopoema*.

Bibliografia complementar:

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2002.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo: 1956-67 subsídios para a história da crítica literária do Brasil*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1987.

Endereços eletrônicos

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. "A figura em Geraldo de Barros" [online]. Disponível no site: <<http://www.arte.unb.br/anpap/valente.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2006.

Arte e cultura [online]. Disponível no site: www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/design/graficos/hugok/index.htm>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Atibaia mania [online]. Disponível no site <http://www.atibaiamania.com.br/persona/andrecarneiro.htm>>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Cotia net [online]. Disponível no site: <www.cotianet.com.br/photo/galeria/josxav.htm>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Design Brasil Almanaque [online]. Disponível no site: <www.designbrasil.org.br/portal/almanaque/enciclopedia_exibir.jhtml?idLayout=10&id=105>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Foto Cine Clube Bandeirante [online]. Disponível no site: <<http://www.fotoclub.art.br/>>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Fundação Bienal [online]. Disponível no site: bienalsaopaulo.globo.com>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Itaú Cultural Enciclopédia de Artes Visuais [online]. Disponível no site: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=4869>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Itaú Cultural Panorama Poesia e Crônica. Décio Pignatari [online]. Disponível no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalle&CD_Verbete=450>. Último acesso em: 22 maio 2006.

Jornal de poesia [online]. Disponível no site: <<http://www.revista.agulha.nom.br/acarneiro.html>>. Último acesso em: 2 maio 2006.

Sobre um museu multidisciplinar

Carolina Soares¹

No contexto sócio-econômico e político favorável, propiciado pelo pós-guerra, Assis Chateaubriand, empresário do ramo de comunicação, inaugurou o Masp Museu de Arte de São Paulo, na capital paulista, no dia 2 de outubro de 1947². A importância desse evento foi assim registrada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*:

[...] Ninguém pode prever desde já a importância e o desenvolvimento que esta iniciativa terá no futuro. O que convém frisar, entretanto, é o seu sentido altamente artístico, o qual vai proporcionar a São Paulo um ponto único entre as cidades das repúblicas da América Central e do Sul, por oferecer ao público as mesmas possibilidades culturais dos maiores centros das mais importantes capitais do mundo.³

Mesmo instalado de forma provisória no edifício dos Diários Associados, ainda em construção, o Masp apresentava um acervo invejável, fruto de um investimento de aproximadamente 5 milhões de dólares⁴. Esse dado já revelava o surgimento de uma das mais importantes coleções brasileira de arte. Três anos depois, em julho de 1950, aconteceria a segunda e solene inauguração dessa instituição que passava a ocupar, além da área original, mais um salão de mil metros quadrados.

O empresário Assis Chateaubriand, aconselhado pelo *marchand* e crítico de arte Pietro Maria Bardi a quem indicara como diretor do Masp aproveitava o momento de depressão da Europa pós II Guerra Mundial para adquirir obras de arte a preços mais baixos. O crescimento desse acervo colaborava para o desenvolvimento do meio artístico local e nacional. O objetivo maior era a formação de um público para a instituição que fora criada para ser um ambiente próprio para conservar, estudar e expor um determinado "material relacionado com a cultura", e, no caso do Masp, "material de arte".⁵

Pietro Maria Bardi idealizava um museu interdisciplinar, onde ocorreriam cursos em diversas áreas, dentre elas a fotografia. Bardi explica, por exemplo, que o "desenvolvimento dos cursos do Masp se baseava nas obras de arte que, pouco a pouco, iam sendo adquiridas no estrangeiro, e nas exposições periódicas que apresentávamos, sendo a fotografia a base do ensino".⁶

Todo material didático para a realização dos cursos era elaborado a partir de

¹ Mestre em História da Arte pela ECA/USP; Crítica de Arte Centro Universitário MariAntonia USP; Pesquisadora da Enciclopédia Itaú Cultural; Pesquisadora do MAM/SP.

² Em homenagem a Assis Chateaubriand, falecido em 1968, o Museu de Arte de São Paulo passa a se chamar Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

³ *Estado de S. Paulo* 05/10/1947.

⁴ MORAIS, Fernando. *Chatô O Rei do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 485.

⁵ BARDI, Pietro Maria. 'Os Museus Regionais de Chateaubriand'. In revista *Mirante das Artes e etc*, São Paulo: Masp, nº9, 1968, p.17.

⁶ Ver BARDI, Pietro Maria. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, São Paulo: Sudameris, 1987, p.17.

reproduções fotográficas de obras de arte, concedendo-se, nesse momento, à fotografia um papel instrumental, um elemento complementar às exposições didáticas de pintura e escultura organizadas por Bardi.

No seu livro *Em Torno da Fotografia no Brasil*, Bardi explica que seu interesse pela fotografia surgiu no começo dos anos de 1930, ainda na Itália, quando esteve envolvido em uma campanha de renovação da arquitetura italiana. Para essa campanha, organizou, na *Galleria d'Arte de Roma*, uma exposição com jovens arquitetos, na qual compôs uma 'Mesa dos Horrores', elaborada a partir de "[...] fotografias de edifícios de autoria de acadêmicos, benjamins do poder. O painel composto argutamente com vinhetas intercaladas e impertinências contrárias às correntes então em uso ligadas ao passadismo [...]".⁷

Ao analisar a 'Mesa dos Horrores', a estudiosa inglesa Dawn Ades percebe uma fotomontagem de caráter satírico, que exhibe a atitude retrógrada da política construtiva oficial da Itália, naquele período⁸. Por esse posicionamento, entende-se que Bardi, mesmo antes de vir para o Brasil, já compreendia a fotografia como importante instrumento de vanguarda. Este dado atribui maior consistência ao fato de aceitar a fotografia no Masp.

*

No começo da década de 1950, coube a Thomaz Farkas estruturar os cursos da 'escola de fotografia' e a Geraldo de Barros organizar o laboratório fotográfico, no Masp, atividades de positiva repercussão sobre o Fotoclube e àqueles que procuravam espaços voltados para o ensino de técnicas fotográficas. A importância dessa iniciativa foi registrada em matéria não assinada intitulada 'Interesse pelos Cursos de Fotografia do Museu de Arte'.⁹

[...] Não preciso frisar a importância de tal empreendimento se se levar em consideração que a arte fotográfica tomou lugar de vulto na vida de hoje, quer no amadorismo, quer no profissionalismo, onde encontra aplicações inúmeras. [...] Iniciativas tão felizes têm animado a direção do Museu em prosseguir seu programa didático em prol de um raio de cultura mais amplo; por isso não tem poupado esforços para dotar àqueles que se interessam pela arte, de equipamento moderno e professores especializados.¹⁰

A preocupação de Bardi em criar um museu multidisciplinar resulta, em 1951, na criação de uma escola no Masp: o Instituto de Arte Contemporânea, onde as crianças, sob a orientação da Unesco, receberam atenção especial em resposta à proposta de desenvolver uma formação artística multidisciplinar, coerente com os movimentos modernos e com a própria educação artística, iniciando essas crianças sem hierarquias na música, na dança, no desenho, na modelagem, na pintura, na fotografia e na plástica.¹¹

⁷ Idem, p.15.

⁸ ADES, Dawn. *Fotomontaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

⁹ O recorte da matéria publicada em 11/06/1951 foi encontrado no arquivo da biblioteca do Masp e não constava o nome do periódico em que foi veiculada.

¹⁰ O curso tinha duração de um mês e meio, com quatro aulas semanais.

¹¹ Em 1953, foi realizada no Masp uma exposição reunindo os trabalhos produzidos pelos alunos dos cursos. Ver BARDI, Lina Bo. 'Balanços e perspectivas museográficas: Um Museu de Arte em São Vicente', *Habitat*, n.8, São Paulo, 1952.

A concepção desse Instituto relacionava-se aos ideais de escolas como a Bauhaus alemã, cujas práticas pedagógicas racionalizadas e científicas priorizavam os artistas com o intuito de adequá-los à vida moderna, tornando-os úteis à sociedade. Como o Masp não oferecia sede adequada, esses cursos passaram a funcionar na Fundação Armando Álvares Penteado, a partir de 1955. Essa mudança concorreu para que, mais tarde, o Instituto de Arte Contemporânea se transformasse na Faculdade de Artes Plásticas e Desenho Industrial.¹²

¹² FERRAZ, Geraldo. 'O Museu de Arte e a Fundação A A Penteado', *Habitat*, n. 44, São Paulo, set/dez, 1957.

¹³ Em 1996, é fundada a Escola do Masp que, reconhecida hoje pelo Ministério da Educação, oferece cursos de extensão em História da Arte, cujo programa tenta abranger desde a antiguidade clássica até a arte contemporânea. As atividades do Masp são, ainda hoje, subvencionadas pelo Governo do Estado Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo (Conselho Estadual de Cultura) e pela Prefeitura do Município de São Paulo Secretaria de Educação e Cultura (Departamento de Cultura).

¹⁴ Em entrevista com a fotógrafa Cláudia Andujar, realizada em 28/03/2005, não foram obtidas maiores informações sobre o funcionamento desses cursos por ela não mais se lembrar deles. Como nas pesquisas realizadas não foram encontradas mais informações, limitou-se em pontuar a existência desses cursos por considerá-los relevantes no cenário da fotografia paulistana.

¹⁵ Pelo levantamento documental feito na biblioteca do Masp, não foi possível precisar até quando aconteceram os cursos de fotografia. O que se sabe é que na década de 1980 eles não mais eram realizados.

¹⁶ Nos anos de 1980 passa a ser chamada Galeria Fotoptica.

¹⁷ Informação obtida em entrevista com Fábio Magalhães, em 22/03/2006.

Em 1968, inaugurou-se a sede definitiva do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, localizada na Avenida Paulista, no antigo Trianon, edifício que, posteriormente, foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Em sua nova sede, o Museu intensifica suas atividades expositivas e educacionais.¹³

Na década de 1970, os cursos de fotografia ocorriam sob a orientação da fotógrafa Cláudia Andujar que, além dessa função, ministrava as aulas juntamente com os fotógrafos George Love, Roger Bester, Hugo Gama e Irene Goralski, sua assistente e monitora¹⁴. Os cursos que duravam de um a dois meses eram teóricos e práticos e as turmas tinham em média 20 alunos. O ensino era pautado nos trabalhos autorais dos próprios professores e de fotógrafos internacionais como Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Lary Clark, Duane Michals, Linda Parry, Aaron Siskind.¹⁵

*

O fato é que coube a esses cursos, no Masp, o impulso pelo qual passou a fotografia em termos institucionais no Brasil, entre as décadas de 1970 e de 1980.

Em São Paulo, a partir de 1979, o Museu da Imagem e do Som passa a dedicar especial atenção às exposições fotográficas. Duas galerias voltadas exclusivamente à fotografia surgiram: em 1979, a Fotogaleria Fotótica¹⁶ (montada por iniciativa de Thomaz e João Farkas e coordenada por Rosely Nakagawa) e, de 1980 a 1982, a Álbum (idealizada e dirigida por Zé de Boni).

O Museu Lasar Segall, em 1979, passou a promover cursos de fotografia que ainda hoje ocorrem e a Pinacoteca do Estado, sob direção de Fábio Magalhães, criou o seu Gabinete Fotográfico, coordenado por Rubens Fernandes Jr.. Apesar da curta duração (de 1980 a 1982), essa iniciativa inovou no cenário paulistano por implantar condições próprias para exposição e conservação de fotografias.¹⁷

Outros acontecimentos importantes ocorreram, em São Paulo, em 1980, quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo promoveu a I Trienal de Fotografia coletiva

com 71 participantes e, em 1985, a I Quadrienal de Fotografia, eventos que não tiveram continuidade. No Rio de Janeiro, a Funarte órgão do Ministério da Educação e Cultura incluiu, em 1979, a fotografia dentre suas atividades culturais e constituiu o Núcleo de Fotografia, sob a coordenação de Zeka Araújo. Nesse mesmo ano, surgiu a galeria Luzes e Sombras.¹⁸

Em relação ao Masp, em 1976, criou-se, sob coordenação da fotógrafa Claudia Andujar, o Departamento de Fotografia, cuja direção passa, em 1977, para o fotógrafo Boris Kossoy. A criação desse Departamento sinaliza para o desejo da instituição de constituir uma coleção de fotografia, como se percebe pela leitura de um texto de Bardi, publicado num folheto e dirigido a instituições nacionais e internacionais:

[...] O Museu nos seus vinte e oito anos de vida conseguiu guardar um certo número de peças que serão selecionadas e classificadas; doutro lado temos promessas de fotógrafos, de colecionadores e de família que farão doações. O Museu destinou uma verba para aquisição de fotografias contemporâneas e antigas. Convidamos para supervisionar o Departamento de Fotografia Claudia Andujar, que já dirige o Curso de Fotografia do Museu. O Museu distribui este folheto para ter a colaboração dos que se interessam pela fotografia. Tudo que podemos colecionar, máquinas e livros antigos, revistas e catálogos de assuntos fotográficos, recortes de jornal, arquivos etc, serão tomados em consideração. Caso o material não possa ser doado, o Museu poderá adquirir. Qualquer documento é precioso para criar o acervo que será num segundo tempo posto à disposição dos estudiosos e do público em geral.¹⁹

A idéia de constituir uma coleção de fotografia presente neste folheto é fundamental como resultado de uma política artística e cultural que Bardi traça para o Masp, desde seu início. As iniciativas de realizar cursos de fotografia, de exibir fotografias como objeto artístico - sem negar a possibilidade de também utilizar imagens fotográficas como material didático, de criar o Departamento de Fotografia para, então, tentar dar início a uma coleção refletem uma atitude singular no âmbito museológico paulistano naquele período.

Bardi idealizava formar um amplo acervo, no qual fosse possível resguardar fotografias autorais e objetos relativos a uma cultura material fotográfica para divulgar a memória da fotografia brasileira.

Caberia ao Departamento de Fotografia a função dicotômica de arquivar documentos relativos à história da fotografia e de criar um acervo a partir de imagens fotográficas percebidas como arte, atividades que resultam da política cultural do Museu de Arte de São Paulo que ao longo de sua história incentivou a fotografia como objeto didático ou artístico.

Em alguns artigos publicados pelo crítico José Nogueira, na revista *Íris*, é possível perceber essa atitude do Museu. Em 1977, comentava: "[...] Continuam a aparecer

¹⁸ Diversos veículos de grande circulação abriram espaços para matérias dedicadas à fotografia e com esse incentivo é ampliada a crítica fotográfica, desenvolvida principalmente por Moracy R. de Oliveira (*Jornal da Tarde*), Stefania Brill (*O Estado de S. Paulo*), Manuel Reis (*Diário do Grande ABC*), Frederico Moraes (*O Globo*), Roberto Pontual (*Jornal do Brasil*).

¹⁹ O folheto pertence ao arquivo da Biblioteca do Masp. Em resposta à solicitação de Bardi, foi encontrada apenas uma carta de 14/03/1976 de Jurgen Wilde, dono da galeria alemã 'Galerie Wilde', a primeira na Alemanha especializada em fotografia. Na carta, Wilde mostra-se interessado em vender obras ao Masp.

²⁰ NOGUEIRA, José. *Revista Íris*, Coluna 'Foco', nº 376, março/1984, p.10.

²¹ Via instituição, a fotografia passa a ter maior repercussão pública. Compartilho com a crítica Sonia Salzstein o entendimento do termo instituição e seus derivados num sentido bastante amplo, "em suas ressonâncias sociais, e não apenas sob um aspecto jurídico ou formal; um mercado, uma história ou uma crítica de arte instituídos convertem-se em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte, do mesmo modo que se supõe que museus, galerias e instituições culturais devam sê-lo". Ver SALZSTEIN, Sônia. 'Uma Dinâmica da Arte Brasileira: Modernidade, Instituições, Instância Pública', in BASBAUM, Ricardo (org.), *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro, 2001, p.387.

²² Antes da criação do Masp, tenho conhecimento de apenas uma exposição realizada em uma instituição de arte de São Paulo em que a fotografia esteve presente: a exposição de Arte Francesa que aconteceu em 1913, no Liceu de Artes e Ofícios. Naquela época, tanto a Pinacoteca quanto o Liceu funcionavam no mesmo prédio que hoje é só da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A primeira seção desta exposição era composta por reproduções em foto, gravuras e modelagens de obras francesas dos séculos XVIII e XIX. Ver CHIARELLI, Tadeu, *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo: Edusp, 1995.

²³ BARDI. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op. cit., p.17 (Grifo da autora). Na sequência, analisarei as idéias de Bardi em paralelo à noção de museu imaginário do estudioso francês André Malraux.

²⁴ Essas informações foram obtidas em uma entrevista com o atual conservador-chefe do Museu, Sr. Luiz S. Hossaka, realizada em 20/10/2004. De acordo com Hossaka, os painéis das mostras didáticas não foram conservados pelo Masp.

poucas exposições [de fotografia]. Parece que só o Masp mantém uma certa regularidade, verão ou inverno. [...] o Masp continua a expor com um calendário bastante sobrecarregado". E, em 1984, sob o título 'Como estão os espaços fotográficos em São Paulo', Nogueira publicava uma breve análise em que o Masp era apresentado como o espaço expositivo que realizava maior número de mostras fotográficas, em São Paulo, naquele período.²⁰

Pela reflexão de Nogueira, o Masp vem em primeiro lugar; em seguida, a Pinacoteca do Estado (sob diretoria de Maria Cecília França Lourenço); o Museu da Imagem e do Som (sob diretoria de Ivan Negro Isola); o Centro Cultural São Paulo (sob direção de André Boccato); o Centro de Convenções Rebouças (sob diretoria de Boris Kossoy); a Galeria Fotoptica (sob direção de Rosely Nakagawa); o Salão Fuji (sob direção de Paulino Hashimoto).

Os tratamentos dados à fotografia, como instrumento didático e como objeto de arte, não eram excludentes, mas complementares, pois o museu deveria ser um lugar voltado para a formação de seus visitantes, numa resposta clara à função social que Bardi atribuía à arte.

No contexto paulistano do final da década de 1940, Pietro Maria Bardi encontra, na idéia de um museu multidisciplinar, uma forma de driblar as dificuldades institucionais do meio artístico local²¹. A inserção da fotografia no Museu é, então, sintomática, pois sem qualquer pressão histórica o Masp, como já foi dito, admite a fotografia que passa, assim, a transitar com naturalidade entre as artes.²²

A aceitação da fotografia no espaço museológico e os motivos pelos quais a considera arte são explicados por Bardi:

Desde as jornadas iniciais do Museu de Arte de São Paulo, propus como uma das primeiras atividades setoriais dar importância e posição como arte à fotografia. Tratava-se de marcar de maneira original um *museu-não-museu*, ou pelo menos demonstrar a boa vontade de, em vez de criar um museu tradicional, oferecer um centro de estudos destinado a abrir caminhos inéditos no campo bastante vasto da estética. [...] a prática da fotografia sempre teve a consideração que merece numa entidade onde são conservadas famosas obras da antiguidade e da modernidade.²³

Em decorrência da falta de verba e de acervo, Bardi decidiu criar, nesse *museu-não-museu* multidisciplinar, 'mostras didáticas' montadas a partir de reproduções fotográficas de obras consagradas. As reproduções eram fixadas entre duas folhas de cristal de 1,20m x 1,20m.²⁴

Os painéis divididos segundo os períodos da história da arte eram unidos e sustentados por tubos de cobre que permitiam vários ajustes. O objetivo era, segundo Bardi, narrar a história da arte, didaticamente, permitindo ao visitante a visão de ambos os lados dos painéis.

*

A preocupação didática de Bardi deve ser analisada a partir de um contexto mais amplo de mudanças museográficas que aconteciam concomitantemente na Europa e nos Estados Unidos. A partir da segunda metade do século XX, as novas instituições museológicas se viram obrigadas a repensar sua atuação como depositárias do patrimônio material da humanidade.²⁵

Daí ter sido necessária a busca de uma museografia que se transformasse e correspondesse às novas demandas do público e da própria obra de arte. Por volta da década de 1950, ambicionava-se que as instituições museológicas deixassem de ser apenas depositárias de bens artísticos e culturais, passivas e elitizadas, para se tornarem instrumentos ativos e democráticos do conhecimento.

Segundo o pesquisador Ricardo Resende, a nova museologia propunha uma "instituição multidisciplinar em que todas as manifestações artísticas estariam presentes para justamente representarem o desenvolvimento global da humanidade".²⁶ Desta forma, no caso do Masp, houve um esforço para que o museu já nascesse ativo, sem ficar à espera de seu público, e fosse objetivamente em busca de um maior número de visitantes para validar a sua existência.

Em matéria não assinada, publicada pelo jornal *Diário de S. Paulo*:

[...] Desde a sua inauguração, o "Museu de Arte" vem apresentando aos jovens mostras didáticas que pretendem ser um quadro do tempo, uma visão panorâmica criteriosamente anotada com farta coleção de fotografias, reproduções em cores, textos explicativos, paralelismos com outras épocas, esquemas para a perfeita compreensão de um período da História da Arte.²⁷

²⁵ Ver RESENDE, Ricardo. *MAM, O Museu Romântico de Lina Bardi: Origens e Transformações de uma certa Museografia*, Tese Mestrado, ECA/ USP, 2002.

²⁶ Idem p. 31.

²⁷ *Jornal Diário de S. Paulo*, matéria publicada em 05/06/1950.

A idéia das mostras didáticas era oferecer, periodicamente, aos seus frequentadores, cronologias da História da Arte que servissem, de acordo com Bardi, como um convite ao estudo e à meditação, "[...] um redescobrimento do passado, daquilo que constitui o esteio da nossa dignidade, a síntese de nós mesmos. A humanidade de hoje é a última consequência da história do passado".²⁸

²⁸ O trecho extraído do texto escrito por Bardi foi apresentado na 'primeira prancha Pré-História e Povos Primitivos' da Terceira Exposição Didática realizada no Masp, em 1948. O texto pertence ao arquivo da Biblioteca do Museu.

Em novembro de 1947, no Congresso Internacional dos Museus, realizado na Cidade do México, Bardi expôs os mecanismos utilizados para a elaboração das mostras:

Para realizar estas mostras faz-se mister, antes de mais nada, encontrar o material necessário. O "Studio d'Arte Palma" (de Roma) através de correspondentes organizou uma coletânea orgânica, reunindo cerca de vinte mil reproduções em preto e branco e duas mil em cores, recorrendo, freqüentemente, ao colorido a mão.

Depois de constituído o arquivo, um grupo de historiadores fez as sugestões necessárias para a seleção do material e sua preparação; este foi o trabalho mais delicado, dele dependendo todos os demais, pois precisava estabelecer a linha geral, a idéia fundamental de todo desenvolvimento, a intenção demonstrativa exata, a exposição orgânica.²⁹

Para a realização das mostras didáticas, Bardi relata que um "gabinete fotográfico" manteve-se em trabalho contínuo e quanto às peças que não podiam ser documentadas, a tarefa de reprodução foi confiada a uma seção artística, composta por pintores, desenhistas e restauradores.³⁰ Os mesmos desenhistas preparavam as cartas geográficas, correspondentes aos grandes períodos da história, bem como resumos explicativos. As reproduções das obras de arte, independentemente de suas medidas, eram organizadas em uma "Tábua" e historiadores da arte preparavam legendas e comentários.³¹

O interessante é pensar que a atitude de inovação museográfica aliada a reproduções fotográficas de obras de arte estão em sintonia com a idéia difundida após a Segunda Guerra Mundial de museu imaginário, do pensador francês André Malraux, no livro *Voix du Silence*, cuja primeira edição é de 1951. Ali o autor propõe a metáfora do museu sem paredes, onde obras de arte são contempladas por meio de reproduções fotográficas. Para Malraux, o museu imaginário é resultante do acelerado processo de difusão de imagens fotográficas de obras de arte.

[...] reproduz-se um número cada vez maior de obras a um número sempre maior de exemplares, e a natureza dos processos de reprodução atua sobre a escolha das obras reproduzidas. A difusão destas é alimentada por uma prospecção cada vez mais sutil e cada vez mais extensa. Muitas vezes, ela substitui a obra-prima pela obra significativa e o prazer de admirar pelo de conhecer [...].³²

Para Malraux, qualquer obra de arte que pudesse ser fotografada poderia ter o seu lugar garantido na instituição, ou seja, em um super-museu. Sem hierarquias entre os objetos expostos, todos estariam reunidos em um mesmo suporte ou mídia, nada mais do que uma imagem sobre papel. De acordo com Malraux:

[...] os museus de moldes e de cópias aproximam as obras díspares: escolhem mais livremente do que os outros museus, pois não são obrigados a possuir os originais que copiam; e acrescentam à rivalidade das obras originais, emprestada pelo seu confronto, uma vida que deve tanto mais à sucessão das cópias, quanto mais estes museus se pretendem ao serviço da história.³³

O crítico norte-americano Douglas Crimp, no entanto, pontua o que percebe como 'erro fatal' cometido por Malraux: aceitar em suas páginas a própria coisa que determinara a homogeneidade de seu Museu.

²⁹ Esse relatório apresentado por Bardi no Congresso Internacional de Museus foi encontrado nos arquivos da biblioteca do Masp. (a informação em parêntese foi acrescentada pela autora).

³⁰ Aqui chamo atenção para o fato de Bardi em seu relatório fazer distinção entre o 'gabinete de fotografia' e a 'seção artística', por mais que os dois departamentos estivessem servindo para o mesmo fim. Ou seja, a partir de uma visão histórica e apesar de seu posicionamento inovador, Bardi explicita as devidas diferenças entre o fazer mecânico e o manual canonizado. Este dado será importante para entendermos posteriormente o discurso de Bardi acerca da presença da fotografia no Museu.

³¹ Informação presente no relatório apresentado por Bardi no Congresso Internacional de Museus anteriormente citado.

³² MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*, Lisboa: Livros do Brasil, 1990, p.15.

³³ Idem p.37.

Enquanto a fotografia era um mero veículo por meio do qual os objetos de arte adentravam o museu imaginário, mantinha-se uma certa coerência. Mas, uma vez que a própria fotografia passa a ser apenas um objeto a mais, restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão condenadas ao fracasso. Pois nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia.³⁴

Essa contradição presente no Museu de Malraux não se encontra, nos mesmos termos, na atitude de Bardi, que também aceitou em seu Museu tanto a fotografia como instrumento didático como objeto artístico. Isso porque, dentre as atividades do Masp, Bardi parece explorar de forma não hierárquica as possibilidades da imagem fotográfica sem exceções.

Ao fazer o paralelo entre o museu vislumbrado por Malraux e o Masp, o que estou identificando como ponto em comum é a idéia de "expansão indefinida do museu" a partir de reproduções fotográficas.

*

Em 1968, o Masp desde a inauguração de sua sede definitiva amplia seu espaço expositivo para atender ao crescimento da coleção e também do público que estava sempre à procura de mostras e de cursos. Nesse período, a preocupação didática em apresentar panoramas sobre a História da Arte permanece como cerne das exposições.

Para a museografia, a arquiteta Lina Bo Bardi buscou criar um projeto a partir de um espaço interno vazio, que não rompesse, porém, com a idéia dos painéis de vidro utilizados em exposições da antiga sede. Para produzir um espaço expositivo que aproximasse as obras entre si e o próprio público, a arquiteta não mais utiliza os tubos de cobre como sustentação. Os painéis são individualizados para abrigar cada obra e sustentados por uma base em concreto. No lado detrás dos painéis, são fixadas informações sobre a obra, como fichas catalográficas, textos e reproduções fotográficas complementares, que buscam facilitar a relação da obra com a história da arte.

O critério que a arquiteta adotou restringiu-se à flexibilidade do espaço e possibilitou a transformação do ambiente expositivo de forma econômica, sem requintes: uma museografia seca, sem adornos. Segundo Resende, Lina Bo Bardi criava uma relação sem barreiras que ia ao encontro de sua proposta inicial para o projeto a desmistificação e popularização da arte.

³⁴ CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.52.

Considerações sobre a genealogia do pseudoflagrante

Daniela Maura Ribeiro¹

¹ Mestre em Artes, na linha de pesquisa História da Arte, pela ECA/USP. Atua na área da crítica de arte há seis anos escrevendo sobre o trabalho de jovens artistas.

² Dissertação defendida em 24 de abril de 2006 no Auditório Lupe Cotrin da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.

³ A fotografia *Menina na Chuva* integra a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo desde o ano 2000. Segundo German Lorca, em depoimento concedido a autora em 15 de abril de 2004 e reiterado em 04 de agosto de 2005, ele teria inscrito *Menina na Chuva* e outras fotografias com o tema chuva para participar de um concurso com esse tema no Foto-Cine Clube Bandeirante. Trata-se do concurso de junho de 1950, promovido por essa agremiação, denominado de "Dias de Chuva". Apesar de *Menina na Chuva* ter sido realizada com a finalidade de participar de tal evento, a data oficial dessa fotografia, que consta da coleção do MAM-SP, é 1951. Isso se deve - de acordo com o referido depoimento de Lorca em 4 de agosto de 2005 -, ao fato de o fotógrafo considerar o ano em que *Menina na Chuva* teria sido exposta pela primeira vez. Talvez seja esse o motivo da divergência de datas dessa fotografia em publicações, exposições e registros em coleções: variam de 1950 a 1953. Até o momento, não se localizou a primeira exposição na qual *Menina na Chuva* teria participado em 1951. Foi encontrado o registro da participação dessa fotografia, então denominada *Estudo com Menina*, na individual que German Lorca realizou no MAM-SP em 1952, intitulada "35 Fotografias G. Lorca".

Denomino o flagrante falso de *pseudoflagrante* em minha dissertação de mestrado intitulada *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*², desencadeada pela análise da fotografia *Menina na Chuva*, 1950.³



German Lorca. *Menina na Chuva*, 1950. Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Este artigo se baseia em tópicos do primeiro capítulo de minha dissertação *A genealogia do pseudoflagrante*, que reflete desde o registro do movimento na arte ocidental até as dificuldades na realização do instantâneo nos primeiros tempos da fotografia, questão diretamente ligada à tentativa de congelar a ação.

*

A fotografia *Menina na Chuva* registra o momento em que uma garota pula uma poça de água em direção à calçada em um dia chuvoso. Apesar de aparentar ser um flagrante,

uma vez que há o congelamento do ato de pular, essa fotografia é um pseudoflagrante.

Segundo German Lorca, trata-se de uma encenação que o fotógrafo propôs à sua sobrinha Eunice, então com sete anos, com o objetivo de participar do concurso *Dias*

de Chuva, promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante, em junho de 1950.⁴

Se foi possível para German Lorca congelar o movimento em fotografias como essa, em meados do século passado, isto se deu porque houve uma evolução técnica desse tipo de registro ao longo do século anterior.

Com o advento da fotografia, o século XIX caminha para a solução da questão do registro do movimento, herdando um problema que surgiu no âmbito das artes plásticas.

*

A vontade de representar o movimento de maneira mais próxima ao real, nasce com a arte grega do século V a.C. e atravessa toda a História da Arte. A escultura *Discóbulo*⁵, do escultor grego Míron de Elêuteras, é um dos primeiros exemplos dessa vontade. Realizada por volta do ano 450 a.C., *Discóbulo* mostra um jovem atleta no momento em que está prestes a lançar um disco.

Na evolução do registro do movimento, destaca-se o papel do Renascimento quando se introduz o uso da perspectiva⁶, a partir das noções de arquitetura empregadas por Filippo Brunelleschi e, posteriormente, aperfeiçoadas por Alberti.

Com a perspectiva, torna-se possível aos pintores aumentarem o realismo de suas obras, conferindo-lhes uma efetiva ilusão de tridimensionalidade. A isso se somará a manipulação de luz e sombra aperfeiçoada com as técnicas de *chiaroscuro* e *sfumato* desenvolvidas por Leonardo da Vinci. Segundo Giulio Carlo Argan:

O interesse que os artistas do Quattrocento têm pela ação e, por consequência, pelo movimento, explica por que as proporções não se constituem em cânones fixos: desde o princípio o interesse se atém ao corpo em movimento, à possibilidade de que o gesto fixado na imagem implique e, de algum modo sugira, o antes e o depois daquele ato. Do estudo de proporção do corpo em movimento chega-se ao estudo da *anatomia*, como aparato motor da pessoa e princípio ativo de sua relação com o mundo. Perspectiva e proporções entram já no grandioso programa de recuperação cultural a que os artistas do Quattrocento se propõem: a *renovatio* ou *renascimento* do "antigo".⁷

Outro período importante, nesse contexto, é o Barroco. No século XVIII, o desejo do pintor passa a ser o de "capturar o instante, de tornar sensível um momento fugidio"⁸, o que acontece por meio do desenho, do *creiom*, do guache e da aquarela "o pincel e o óleo são meios por demais lentos: é o *creiom*, é o guache, o desenho a carvão, a aquarela, manejados com mão ágil, que poderão rivalizar em velocidade com o objeto que foge".⁹

*

A tentativa de congelar o movimento por meio da fotografia no século XIX está

⁴ Sobre o concurso, ver "O Concurso de Junho" In: Boletim do Foto-Cine Clube Bandeirante, Ano V, nº 49, maio de 1950, p. 23.

⁵ A reprodução fotográfica da escultura *Discóbulo* pode ser vista em GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988. Trad. Álvaro Cabral, 4ª edição, e ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: da Antiguidade a Duccio* - v. 1. São Paulo: CosacNaify, 2003.

⁶ Segundo ARGAN, a "perspectiva dá o verdadeiro espaço, isto é, uma realidade da qual é eliminado tudo o que é casual, irrelevante ou contraditório (...) A perspectiva constrói racionalmente a representação da realidade humana: pois que o mundo é natureza e humanidade, perspectiva e história se integram e, juntas, formam uma concepção unitária de mundo". Ver ARGAN, op. cit., vol. 2 (De Giotto a Leonardo), p. 132.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 135. Os séculos XV e XVI que compreendem o estabelecimento e a consolidação do Renascimento são denominados de *Quattrocento* e *Cinquecento*. "Quattrocento: Termo italiano designativo do século XV. Para os outros séculos são empregados: Dugento ou Duocento (século XIII); Trecento (século XIV); Cinquecento (século XVI); Seicento (século XVII); Settecento (século XVIII); Ottocento (século XIX) e Novecento (século XX)." Ver Dicionário Oxford de Arte (São Paulo: Martins Fontes, 1996), p. 432.

⁸ Ver STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade, 1700-1789*. São Paulo: Editora Unesp, 1994, Col. Studium.

⁹ Idem, *ibidem*.

diretamente ligada à busca pela instantaneidade que se manifesta em experimentações de diversos fotógrafos:

Da mesma maneira que os fotógrafos tratavam constantemente de aperfeiçoar o colorido natural, também esperavam resolver o problema de registrar objetos em movimento. Em meio ao entusiasmo que produziu o surgimento da primeira câmara fotográfica, as aspirações dos novos fotógrafos iam muito além de suas possibilidades (...).¹⁰

Tais experimentos seriam realizados com objetos¹¹, animais e seres humanos em movimento, desde o disco giratório captado por William Henry Fox Talbot¹², em 1851, até os resultados obtidos pela cronofotografia¹³, empregada durante a década de 1870, com o objetivo de captar a locomoção desses três grupos. O inglês Eadweard Muybridge, um dos principais expoentes da cronofotografia, foi quem aperfeiçoou esse princípio com a utilização da câmara fotográfica. As imagens seqüenciadas do galope de cavalos, realizadas por Muybridge viriam a elucidar a questão da representação do galope em pinturas eqüestres ou de batalha.

A necessidade dos primeiros fotógrafos de congelar o movimento gera a idéia de *flagrante* fotográfico, propiciando o surgimento de seu falseamento: o pseudoflagrante. Como nos primórdios da fotografia, não havia condições técnicas ideais para a real captação do instante, falseava-se essa ação pela utilização do recurso da encenação e da pose.

Assim, a questão do flagrante e do pseudoflagrante se insere no âmbito das primeiras fotografias de rua, nessa busca pelo instante.

*

Historicamente, a fotografia de rua começa a ser produzida em meados do século XIX, primeiro na Europa, em Paris e Londres, e depois nos Estados Unidos, especialmente em Nova Iorque, como um desdobramento da "fotografia da cidade".¹⁴

Os fotógrafos passam a acompanhar e a registrar o crescimento das cidades e para isso saem às ruas. Esse registro poderá contemplar somente o aspecto arquitetônico ou a pulsação da vida urbana gerada pela interação do ser humano com a cidade:

Se a fotografia de paisagens deriva de um desenvolvimento na estética da pintura de paisagens, então a fotografia da cidade se funda na maneira como os espaços urbanos começam a ser percebidos no final do século XVIII e início do XIX. Temos de lembrar que a fotografia se estabeleceu em um período quando o crescimento da cidade e da indústria tinha provocado formidáveis peças literárias e de arte em resposta a crescente influência de áreas urbanas, especialmente em cidades como Londres, Paris, e Nova Iorque. A fotografia toma seu lugar nesse processo, mas o faz em um senso ativo, simultaneamente respondendo a uma variedade e multiplicidade da vida urbana e a questões sobre como os espaços urbanos seriam percebidos e representados. Em síntese, a resposta da fotografia sempre foi em relação à complexidade visual da cidade tanto como imagem quanto como experiência.¹⁵

10

Tradução livre: "De la misma manera que los fotógrafos trataban constantemente de perfeccionar el colorido natural, también esperaban llegar a resolver el problema de registrar objetos en movimiento. En medio del entusiasmo que produjo la aparición de la primera cámara fotográfica, las aspiraciones de los nuevos fotógrafos subieron muy por encima de sus posibilidades" (SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 191).

11

"(...) até 1860, aproximadamente, quando a câmara fotográfica começou a fixar objetos em movimento em posturas que pareciam inconcebíveis (...) não se podia dizer que a fotografia havia resolvido o primeiro problema da instantaneidade. (...) Outra fase muito importante começou nos anos setenta, quando foi possível tirar fotografias de objetos em movimento, mais rápido ainda (...)" Ver SCHARF, Aaron. *Degas y la imagen instantánea*. In: SCHARF, Aaron op. cit., p. 191 (*La instantaneidad*).

12

O fotógrafo inglês William Henry Fox Talbot é o inventor do processo fotográfico conhecido como "talbótipo" ou "calótipo" que foi "o primeiro processo fotográfico viável baseado no princípio de negativo-positivo, fator fundamental para a reproduzibilidade da imagem fotográfica. O calótipo consistia na utilização de um negativo de papel, sensibilizado com iodeto de potássio e nitrato de prata, geralmente coberto de cera (fator que aumentava a transparência), depois de exposto na câmara escura. A imagem formada no negativo, mas ainda invisível, era então revelada com uma solução de nitrato de prata e ácido gálico. As cópias fotográficas, obtidas por contato, eram realizadas em papel salgado, com o uso de um "sanduíche" de vidro em um chassi de madeira exposto à luz do sol". (Ver TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995 p. 280). Quanto ao exemplo do disco giratório de Talbot, ver SCHARF, Aaron. Idem. *Ibidem*. O autor se refere a Talbot como exemplo de realizador de alguns dos experimentos que obtiveram êxito, em captar com a câmara fotográfica objetos que se moviam com grande velocidade: "Em 1851, Talbot, com a ajuda da luz intensa de uma faísca elétrica, pode 'deter' um disco em pleno e rápido movimento giratório com uma página do *Times* colada na superfície, de forma que se pudesse ler sem dificuldade o que estava escrito nela".

13

A cronofotografia é uma "técnica fotográfica que consiste em registrar, em intervalos regulares e compassados, a locomoção de uma pessoa ou objeto móvel, empregada para estudar esse movimento. As primeiras experiências com a cronofotografia foram realizadas na década de 1870 por Pierre Janssen (1824-1907), Étienne Marey (1830-1904) e Eadweard Muybridge (1839-1904). Antes mesmo de adotar as placas secas, este último chegou a obter imagens seqüenciadas do galope de um cavalo utilizando várias câmaras fotográficas colocadas em fileira e negativos de vidro de colódio úmido". Ver TURAZZI, Maria Inez. op. cit., p. 281.

14

Termo usado pelo autor Graham Clarke no capítulo "The City in Photography". In: *The Photograph*. Oxford University Press, 1997, págs. 75 a 99.

15

Ver CLARKE, Graham, op. cit. p. 75.

Dos diversos experimentos¹⁶ para a realização de fotografias de rua na França e Inglaterra, entre meados dos anos 1840 e final dos 1870, destaco a atuação de fotógrafos emblemáticos como Charles Nègre (França), William Henry Fox Talbot (Inglaterra) e do fotógrafo escocês John Thomson, que teve papel de destaque na fotografia inglesa.

O pintor francês Charles Nègre passou a fotografar a partir de 1844, a fim de colecionar imagens que serviriam de base para suas pinturas, como a primeira série de calótipos¹⁷ que realizou de mercados ao ar livre à beira do rio Sena.

Como fotógrafo, Charles Nègre demonstraria grande interesse por cenas de rua, embora realizasse igualmente fotografias de arquitetura.

Nas fotografias de rua, a questão mais importante para Nègre era conseguir “parar a ação” (*stopping action*), noção que seria central no trabalho de futuras gerações de fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson.¹⁸

Na busca por atingir esse objetivo, por exemplo, Nègre teria desenvolvido métodos para ganhar velocidade na captação da ação. O fotógrafo desenhou uma combinação de lentes mais rápidas que as disponíveis na época e depois passou a utilizar a fotografia estereoscópica.¹⁹

Para passar a idéia de cena espontânea, isto é, da captação do instante em determinada ação, Charles Nègre chegou a utilizar o recurso da encenação, obtendo então pseudoflagrantes.

Em fotografias de rua que realizou aproximadamente em 1851, como *Limpadores de chaminé* e, em 1853, *Tocador de órgão*²⁰, Nègre teria solicitado aos retratados encenarem a ação (ato de caminhar dos limpadores) ou posarem para a foto (o tocador de órgão posa segurando a maçaneta da porta de modo a transmitir a idéia de congelamento da ação de abrir a porta).

O inglês William Henry Fox Talbot, entre 1844 e 1846, lançou, em seis fascículos, os vinte-e-quatro *plates* que comporiam o livro *The Pencil of Nature*²¹ - por ele organizado com a intenção de mostrar a aplicação de sua técnica fotográfica. No *plate XIV*, intitulado *A Escada*, Talbot tece as seguintes considerações:

Retratos de pessoas e grupos formam um dos mais atrativos assuntos da fotografia (...) Quando o sol brilha, pequenos retratos podem ser obtidos pelo meu processo, em um ou dois segundos, mas retratos maiores requerem um tempo mais longo. Quando o tempo está escuro e nublado (...) requer grande paciência do retratado. Imagens de pessoas individuais ou em grupo tomam o mesmo tempo para ser obtidas, uma vez que a Câmera as registra todas de uma vez, por mais numerosas que sejam: porém até o momento não teremos sucesso nesse campo da arte sem um prévio arranjo. Se formos até a Cidade e tentarmos tirar uma

16 O catálogo da exposição *La Révolution de la photographie instantanée 1880-1900* nos aponta alguns casos de experimentos com a captação do instante na fotografia de rua por fotógrafos primordiais como Auguste-Adolphe Bertsch. Em 1855, Bertsch, experimentava uma técnica própria para o registro instantâneo, que teve como resultado a série de quatro miniaturas *La Barrière Blanche*. Tal série “forma um dos raros precedentes da estética desenvolvida pelo uso da gelatina-bromúrio (...)”. O fotógrafo teria testado uma então nova preparação química, para realizar fotografias de quatro momentos diferentes de uma ação que acontecia na rua. Além disso, teria construído para a realização dessa série, um pequeno aparelho metálico de viagem com vários obturadores. (Ver *Cahiers d’une exposition. Bibliothèque nationale de France/Société française de photographie La Révolution de la photographie instantanée 1880-1900*).

17 Sobre o calótipo, ver nota de rodapé de número 9.

18 Ver WESTERBECK, Colin & MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A History of Street Photography*. Boston, Nova Iorque e Londres: Bulfinch Press Book, 2001. p. 68.

19 Essa fotografia era realizada com a câmara estereoscópica desenvolvida pelo cientista escocês David Brewster em 1845, a partir de um modelo criado pelo físico inglês Charles Wheatstone em 1832. Trata-se de uma câmara de duas objetivas que registra pares de fotografias que retratam a mesma cena, tanto tomada pela perspectiva do olho direito, como do esquerdo. Em seguida, se observavam simultaneamente as duas imagens em um visor binocular especial, que causava a sensação de tridimensionalidade. Com a fotografia estereoscópica Nègre conseguia captar alguns eventos espontâneos, como a queda de um cavalo na rua, em frente ao seu estúdio. Ver WESTERBECK, Colin & MEYEROWITZ, Joel. Op. cit. p. 69 e 70.

20 As fotografias de personagens de rua de Charles Nègre seriam consideradas precursoras daquelas realizadas posteriormente por Jacob Riis e Eugène Atget. Ver WESTERBECK, Colin & MEYEROWITZ, Joel, op. cit. p. 68. As fotografias *Limpadores de chaminé* e *Tocador de órgão* estão disponíveis nos seguintes links, respectivamente: www.paris-france.org/Musees/Musee_Carnaval-et-martins.aspx?Lieu=Paris&Page=1 e www.paris-france.org/Musees/Musee_Carnaval-et-martins.aspx?Lieu=Paris&Page=1.

21 “Tradução livre: *The Pencil of Nature* é um clássico. Trata-se de uma coleção de fotografias em papel feitas pelo inventor do processo, William Henry Fox Talbot, com suas considerações sobre a descoberta e suas indicações de como usá-la. Este é o primeiro livro ilustrado com fotografias e a primeira produção de massa de fotografias (...) *The Pencil of Nature* foi lançado em seis fascículos entre Junho de 1844 e abril de 1846, de seguinte modo: Part 1. Plates I-V; Part 2. Plates VI-XII; Part 3. Plates XIII-XV; Part 4. Plates XVI-XXI; Part 5. Plates XXII-XXIV. (*The Pencil of Nature* is a classic. It is a collection of paper photographs made by the inventor of the process, William Henry Fox Talbot, with his account of the discovery and his prediction of the uses to which it might be put. It is the first book illustrated with photographs and the first mass production of photographs (...) *The Pencil of Nature* appeared in six paper-covered installments between June, 1844, and April, 1846, as follows: Part 1. Plates I-V; Part 2. Plates VI-XII; Part 3. Plates XIII-XV; Part 4. Plates XVI-XXI; Part 5. Plates XXII-XXIV.” Ver NEWHALL, Beaumont. *Introduction to: TALBOT, William Henry Fox. The Pencil of Nature*. New York: Dover Press, 1969. As “plates” são dedicadas a diversos assuntos como vistas (Plate II “View of the Boulevard”), arquitetura (Plates XI e XIII “The Bridge of New Orleans” e “Queen’s College Oxford Entrance gateway”), além de retratos (Plate XIV *The Ladder*), paisagens (Plate XV *Lacock Abbey in Wiltshire*), bustos e naturezas mortas, por exemplo.

fotografia da multidão em movimento, falharemos, considerando que em uma pequena fração de segundo ela [a multidão] muda tanto de posição, que destrói a dignidade da representação. Contudo, quando um grupo de pessoas tiver sido artisticamente arranjado, e um pouco treinado para manter uma imobilidade absoluta por alguns segundos, imagens maravilhosas serão facilmente obtidas (...)²²

Fundamentalmente, Talbot comenta nesse trecho a tentativa falha de se registrar dignamente o movimento "da multidão na cidade" pelo processo do calótipo, aludindo à fotografia de rua (o que leva a crer que o fotógrafo realizou experimentos desse tipo), em contraponto às vantagens da fotografia arranjada artisticamente, como é o caso de *A Escada*. Apesar do arranjo do posicionamento dos três homens, a figura da escada representa um indício de que houve ação (o homem que está na janela do andar superior da casa teria chegado ao local através dela).

O aparente retrato puro e simples, ao mascarar uma ação encenada que transmite a sensação de que houve movimento, revela um pseudoflagrante.

O fotógrafo escocês John Thomson foi quem realizou o primeiro livro totalmente voltado à fotografia de rua: *Street Life in London*, publicado em 1877.²³

As fotografias contidas nesse livro não parecem revelar interesse em mostrar uma cena de modo que aparentasse espontaneidade. Pelo contrário. O fotógrafo se utiliza explicitamente do recurso da pose, apesar de tais fotos terem sido realizadas na rua e não em estúdio, como as de Even O. G. Rejlander, que, curiosamente, parecem ser mais espontâneas.²⁴

Essas fotografias de Thomson revelam tanto uma maneira de se lidar com as limitações técnicas do colódio, como o contexto da fotografia inglesa da segunda metade do século XIX, chamada "vitoriana", a qual não valorizava a espontaneidade:

O fato de a técnica do colódio enfatizar a nitidez em detrimento de outras qualidades como a velocidade tanto da preparação da chapa como da emulsão em si, encorajou fotógrafos como Thomson a realizar fotografias com seres humanos meticulosamente posadas de modo a enfatizá-los na imagem, durante os longos tempos de exposição (...) A espontaneidade não era uma característica da fotografia Vitoriana (...) O ideal que as fotografias de rua de Thomson aspirava era menos a observação cândida da vida do que a observância de determinadas propriedades.²⁵

*

A fotografia de rua realizada nos Estados Unidos no século XIX, especialmente em Nova Iorque, pode ser pensada a partir do impulso à captação do instante com a introdução no mercado das câmaras portáteis, a exemplo das câmaras de mão também conhecidas como *detective cameras* ou *spy cameras*.²⁶

²² TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. New York: Da Capo Press, 1969, plate XIV.

²³ Ver WESTERBECK e MEYEROWITZ op. cit. p. 73.

²⁴ Em uma das cenas que produziu em seu estúdio Rejlander suspendeu uma castanha em uma linha, parecendo que tinha sido jogada no ar. Ver WESTERBECK e MEYEROWITZ, op. cit. p. 74.

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ Segundo Jorge Pedro Sousa, as câmaras de pequeno formato já eram comercializadas desde a década de oitenta do século XIX. O autor esclarece que só em meados do século XX "é que a qualidade das câmaras menores melhorou ao ponto de se tornar possível a sua utilização profissional". As câmaras detetive, como a *Facile*, foram empregadas tanto no fotojornalismo, cuja utilização incentivou a prática do foto-ensaio e da obtenção de seqüências, como no amadorismo. Paul Martin foi um exemplo de fotógrafo amador que fotografava com a *Facile*. (Ver SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas: 2000, p. 73 e WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 103).

Apesar disso, o impulso ao instantâneo ocorre com as câmaras portáteis que a Kodak lança em 1888, sob o lema "you press the botton, we do the rest" (você aperta o botão e nós fazemos o resto), incentivando a democratização da fotografia (qualquer pessoa pode realizar uma foto).

A utilização das câmaras Kodak propicia a difusão de experimentos fotográficos de ordem amadora, revelando uma nova estética fotográfica.²⁷

Nesse âmbito, o pseudoflagrante será praticado não mais por impossibilidade técnica, mas por uma questão conceitual ligada, sobretudo, ao amadorismo.

No fotoamadorismo, a fotografia era tida como um ato espontâneo que não requeria conhecimentos técnicos profissionais. Tal espontaneidade se manifestava em situações da vida cotidiana do amador e, talvez por isso, retratasse eventos relacionados a esse universo como rituais religiosos, tais como casamentos e batizados -, e situações de lazer, como festas, férias e passeios, nos quais figuravam amigos e parentes (terreno fértil para a encenação):

(...) Em pouco tempo, a fotografia vai permitir o amadorismo das cabeças cortadas. E também disseminar as idéias compositivas estereotipadas da foto bonita, lisa e aplanada no sentido, bem centrada (...) Mas, por outro lado, também permitirá ao amador tornar-se um criador e até mesmo num caçador de imagens, garantindo que os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória. Batismos, casamentos, férias, ganham uma dignidade fotográfica (...)²⁸

Segundo os autores Westerbeck e Meyerowitz:

É difícil dizer em que ponto do século XIX a fotografia profissional abriu espaço para a amadora começar. Muitos fotógrafos passaram de um lado a outro, de modo que a linha entre as duas categorias se borrou. (Enquanto [Frank] Sutcliffe era um profissional que ganhou reconhecimento dos amadores, seu contemporâneo inglês, Paul Martin era um amador que eventualmente transformou seu *hobby* em uma profissão). Contudo, existe uma pessoa para quem a diferença entre as duas categorias nunca foi vaga: Alfred Stieglitz.²⁹

Para Stieglitz, um dos primeiros americanos convidado a integrar o *The Linked Ring*³⁰ e fundador do grupo *Photo Secession*³¹, e seu círculo, a palavra "amador" equivalia à "artístico", como colocou certa vez um curador do fotógrafo chamado Weston Naef³². Stieglitz acreditava que, para ser uma arte, a fotografia tinha de ser praticada estritamente por paixão.

Dentro de um contexto de crescente interesse pela fotografia de rua, Alfred Stieglitz teria papel de destaque. Além de fomentar talentos nessa área em seu jornal, o *Camera Work*, como o inglês Paul Martin³³, o próprio Stieglitz realizou fotografias de rua que, inclusive, seriam premiadas.

Uma das mais conhecidas fotografias de Stieglitz nesse contexto é *Inverno, Quinta*

27 "Desde que a Kodak foi pioneira na manufatura de uma câmara faça você mesmo, nenhuma consideração sobre a fotografia amadora poderia ser completa sem levar em conta a influência desta companhia (...) Na Inglaterra, Eastman Kodak oferecia uma câmara a amadores e conectava o nome da Kodak aos trabalhos dos mais notáveis (...) O interesse da Kodak em se orgulhar do amadorismo a levou a ser uma importante benfeitora de foto clubes como o The Linked Ring. Davison [George, diretor da gerência da Kodak na Inglaterra], solicitou o suporte de renomados fotógrafos e os enviava novos modelos de câmara para serem testados (...) (Ver WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 102).

28 Ver SOUSA, Jorge Pedro. op. cit., p. 45.

29 Ver WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 89.

30 Associação amadora fundada por Frank Sutcliffe, na Inglaterra, em 1892, quando vários fotógrafos da *Photographic Society of Great Britain* a deixam para formar a *The Linked Ring*. Ver WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 89.

31 O grupo foi fundado em 1902. O nome *Photo Secession* se deve a prática do pictorialismo entendida de maneira diversa pelos fotógrafos do grupo, formando correntes que disputavam determinadas questões estéticas, como a manipulação ou não da imagem e do negativo. Ver WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 90.

32 Idem, *ibidem*.

33 Paul Martin foi um importante nome no amadorismo inglês que costumava usar uma câmara escondida (*candid photography*) para realizar fotografias em locais públicos, fato que era tido como "fora da lei": "Antes da Primeira Grande Guerra, existiam muitos locais públicos nos quais fotografar era contra a lei. Em Londres, era necessário uma permissão para tirar fotografias nos parques que Pau Martin frequentava, e um fotógrafo que fosse pego fazendo snapshots da multidão ao invés da paisagem, poderia ser preso (...) Essas proibições refletiram em uma repressão no período Vitoriano, o que acabou por requerer que a fotografia de rua levasse uma vida secreta. Fotógrafos que trabalhavam sob essas restrições em locais públicos iriam recorrer a disfarces como as lentes falsas de Strand [Paul], ou passariam a adotar as novas 'detetive cameras'" (Ver WESTERBECK & MEYEROWITZ, op. cit. p. 96).

Sobre essa fotografia o próprio Stieglitz comenta: Tradução livre: "Para obter fotografias com uma câmara de mão é bom escolher o assunto, as figuras e cuidadosamente estudar as linhas e a luz. Depois de ter determinado isso, observe os transientes e espere o momento no qual todos os elementos estejam equilibrados, ou seja, que satisfaça o seu olho. Isto geralmente significa horas de paciência esperada. Minha fotografia *Inverno, Quinta Avenida*, é resultado de três horas em pé durante uma severa tempestade de neve no dia 22 de fevereiro de 1893, esperando pelo momento certo (...)" *In order to obtain pictures by means of the hand camera it is well to choose your subject, regardless of figures, and carefully study the lines and lighting. After having determined upon these watch the passing figures and await the moment in which everything is in balance; that is, satisfies your eye. My picture 'Fifth Avenue, Winter' is the result of a three hours' stand during a fierce snow-storm on February 22nd, 1893, awaiting the proper moment(...)* Ver STIEGLITZ, Alfred. *The Hand Camera - its present importance*. In: LYONS, Nathan. *Photographers on photography*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs; New York, The George Eastman House, 1966.

Para Alfred Stieglitz, a *straight photography* seria sinônimo de fotografia artística por levar em conta a pureza da imagem que enfatizava seus elementos formais, além de mostrar a fotografia como um meio único, com possibilidades únicas. Tradução livre: "(...) Os defensores da fotografia pura ou direta acreditam que pela manipulação da ampliação perde-se a pureza dos tons que pertencem especialmente ao meio fotográfico, na tentativa de obter efeitos que podem ser mais satisfatoriamente obtidos pelo pincel do pintor. (...) The advocates of pure or straight photography feel that by manipulating a print you lose the purity of tone which belongs especially to the photographic medium in trying to get effects that can be more satisfactorily obtained by the painter's brush". Essa passagem refere-se a um trecho publicado pelo New York Times em 1912, em decorrência da exposição que Stieglitz organizou em seu estúdio. Ver CLARK, Graham, op. cit. p. 169.

"Quando realizada fora dos estúdios, a fotografia brasileira do século XIX é marcadamente documental. Diferente do que ocorreu em alguns países europeus e nos Estados Unidos, as interseções da fotografia com movimentos artísticos e com a pesquisa científica, entre outros gêneros, foram pouco exploradas e desenvolvidas por aqui". Ver ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Foto-reportagem no Brasil: A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 12. Sobre a fotografia no Brasil no século XIX ver: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991; PERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Fundação Nacional Pro-Memória, 1985; KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Militão Augusto Azevedo nasceu no Rio de Janeiro em 1840. Apesar de ter vivido no Rio de Janeiro viveu a maior parte de sua vida em São Paulo. Militão Augusto de Azevedo produziu mais de 12 mil retratos pelo estúdio *Photographia Americana*. Em 1862 e 1867 realizou as fotografias de São Paulo que irão constar do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*. Sobre Militão Augusto Azevedo e a sua atividade na *Photographia Americana* ver GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre fotográfica: São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2000.

Ver AZEVEDO, Militão Augusto de. *Album comparativo da cidade de São Paulo/1862-1887*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

Ver CHIARELLI, Domingos Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 40.

Este nome foi inspirado no corse dos cartões "carte de visite", no formato de um losângulo. No "Retrato Mimoso", Pastore insere o retrato do cliente dentro de uma moldura losangular. Ver AVANCINI, Atílio José op.cit.

*Avenida*³⁴, 1893, precursora da *straight photography*³⁵ difundida pelo fotógrafo, principalmente, no início do século XX. A névoa que aparece na imagem não é fruto de manipulação da cópia fotográfica e sim, de uma fotografia direta, sem intervenções, resultante do registro do momento em que a reação do calor dos corpos se combina com a respiração dos cavalos, em um dia de inverno rigoroso.

*

Trazendo a questão para o Brasil, torna-se imprescindível estabelecer uma aproximação direta ao conteúdo de German Lorca. Da produção fotográfica realizada no país entre meados do século XIX e as primeiras décadas do XX³⁶, a meu ver, o fotógrafo italiano Vincenzo Pastore é quem registra o cotidiano de São Paulo em alguma medida antecipando a abordagem de Lorca.

Antes de Pastore, no entanto, parece fundamental lembrar da figura de Militão Augusto Azevedo³⁷, ex-ator e talvez o principal fotógrafo brasileiro a retratar São Paulo no século XIX.

Quando o fotógrafo reúne suas tomadas de São Paulo, realizadas em dois tempos em 1862 e em 1887, e contidas no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*³⁸ nota-se que seu interesse reside em demonstrar como a antiga e acanhada cidade, num período inferior a três décadas, passara por uma transformação significativa tanto em seus aspectos urbanos quanto arquitetônicos.

Segundo Tadeu Chiarelli:

O *Álbum* além de um documento fundamental para os estudiosos da história da arquitetura e do urbanismo da cidade transcende o factual e/ou documental para ganhar um sentido mais amplo, permitindo ao observador atingir uma compreensão não apenas (ou propriamente) do crescimento acelerado de São Paulo durante aquele período, mas, sobretudo, permite-lhe perceber de maneira definitiva o caráter inexorável e transitório da vida, do tempo.³⁹

Dentro desse caráter "inexorável e transitório da vida", Militão não deixa de captar também o cotidiano da cidade, o seu lado humano, flagrando a movimentação de pessoas pelas ruas ou em frente aos locais que fotografa.

No entanto, um interesse mais direcionado ao cotidiano dos habitantes de São Paulo será encontrado nas fotografias de rua do já citado Vincenzo Pastore.

Pastore chega ao Brasil, vindo de Casamassima (Itália), no final do século XIX, e estabelece seu estúdio *Photographia Pastore* em São Paulo. A principal atividade de seu estabelecimento era o retrato, individual ou em grupo. No início do funcionamento de seu estúdio, o fotógrafo lança o "Retrato Mimoso".⁴⁰

O fotógrafo busca originalidade ao explorar o espaço cênico de seu estúdio para retratar tanto pessoas bem colocadas na sociedade paulistana de então, como daqueles mais marginalizados, a exemplo dos descendentes de escravos e índios. Outro viés da produção de Pastore é a realização de retratos como brinde para o jornal *O Estado de São Paulo* e para a revista *A Vida Moderna*.⁴¹

Ainda por meio de seu estúdio, Vincenzo Pastore passa a produzir com frequência capas para as revistas *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, entre 1914 e 1917, na maioria, retratos de mulheres jovens.

No entanto, foi fora do *Photographia Pastore*, que o fotógrafo realizou a parte mais marcante de sua obra: a fotografia de rua.

Com sua câmara portátil, Pastore saía às ruas e captava "os mal-estares da 'dita' sociedade do bem estar"⁴², adotando um ponto de vista oposto ao das revistas ilustradas.

Pastore trouxe à tona aspectos conflitantes da sociedade paulistana da época, ao flagrar os tipos populares das ruas, ao invés dos membros da burguesia que figuravam nos instantâneos das publicações ilustradas. Dessa forma, a fotografia de Pastore não integrava aquela que era corrente no Brasil no período, a qual buscava "(...) enfocar (...) padrões culturais europeus, sem evidências de contraste que pudessem macular essa imagem idealizada".⁴³

Assim, o olhar de Pastore com relação a São Paulo é aquele do imigrante engajado no intuito de entender a cidade que escolhera viver, interessado em conhecer seus tipos, em captar o lado humano da capital repleta de imigrantes, operários, de subempregados, engraxates, meninos de pés descalços, negros, carregadores de malas e mascates, que movimentavam o cotidiano das ruas da cidade.

Sob essa perspectiva, o trabalho de Vincenzo Pastore se insere no período em que São Paulo efetivamente se transforma numa proto-metrópole e em que a fotografia se encontra ainda marcada pela foto de estúdio (retrato), pelo aparecimento das revistas ilustradas e pela realização da fotografia de rua.

Por outro lado, a fotografia de German Lorca pertence a um outro momento da história paulista quando aquela cidade grande transforma-se de fato em metrópole, com todas as conseqüências dessa transformação, e à geração de fotógrafos que desponta nos anos 1940, quando a fotografia moderna toma impulso no Brasil. Essa geração terá a sua disposição câmaras portáteis 35 mm, como a Leica, que revoluciona a história da fotografia por suas possibilidades técnicas.⁴⁴

⁴¹ Conforme consta da dissertação de Atilio José Avancini (op.cit.), o número 9 da revista *A Vida Moderna* apresenta o seguinte anúncio: "Todas as pessoas que tomarem uma assignatura para o ano de 1914, concorrerão ao nosso sorteio de R\$ 12.500\$000, em diversos prêmios, como abaixo fica discriminado. Além do sorteio, oferecerá esta empresa, aos assignantes de anno, uma finíssima cigarreira de prata alemã cheia de cigarros Castellões, dando-lhes o direito de tirarem gratuitamente os seus retratos na Photographia Pastore, Rua Direita n.24 recebendo um exemplar artístico em cartão de 0.24x 0.18."

⁴² Atilio José Avancini. op. cit. p. 80.

⁴³ Idem. ibidem.

⁴⁴ A câmera Leica vendida a partir dos anos 1920 caracteriza-se pela leveza, pela lente da objetiva (de boa luminosidade), pela portabilidade, pelo clique silencioso, pela versatilidade e, principalmente, pela discricção, fato que tornava viável ao fotógrafo fazer a fotografia sem que fosse percebido pelo fotografado. Ver AVANCINI, Atilio José. *Em flagrante: Leitura de fotografias de rua do cotidiano da cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999 e SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental* p. 73.

Embora pertençam a gerações e a contextos históricos diversos, Vincenzo Pastore e German Lorca trabalham aspectos comuns nas fotografias *Sem Título*, c. 1910, e *A Procura de Emprego*, 1950, respectivamente.



Vincenzo Pastore.
Sem título, c.
1910. Acervo do
Instituto Moreira
Salles.



German Lorca. *A
Procura de
Emprego, 1950.*
Col. Museu de
Arte Moderna de
São Paulo.

Ambas mostram homens lendo um jornal fato que possibilita enxergar características do contexto sócio-cultural da época em que foram realizadas.

Na fotografia de autoria de Pastore é possível

observar divergências dentro de uma mesma classe social deflagrada pelo fato de o jornal estar nas mãos de um carregador de malas alfabetizado, que o lê, destacando-o dos outros carregadores, dos meninos de rua e do negro. Já na foto realizada por Lorca, a leitura do jornal, notadamente o *Diário Popular*, simboliza o desenvolvimento da sociedade moderna e, ao mesmo tempo, a situação do trabalhador no período de grande transformação da cidade de São Paulo.

O enquadramento que cada fotógrafo realiza é outro aspecto a ser considerado.

Em Pastore, o assunto da fotografia, ou seja, o carregador de malas lendo jornal, é visto sob a perspectiva de um plano aberto. Desse modo, ele capta um fato (o carregador de malas que lê jornal), as ações que aconteciam à sua volta (os meninos de rua, o negro e os outros carregadores de malas) e o local onde tudo ocorreu (a Estação da Luz), características de uma fotografia documental.

Devido ao plano aberto, a rua de paralelepípedos em primeiro plano ganha um espaço importante na fotografia: é a rua que conduz o olhar do observador para o carregador de mala que lê o jornal e seu entorno.

Em *A Procura de Emprego*, Lorca apresenta a abordagem característica de uma fotografia que quer ir além do mero registro do cotidiano e isso pode ser percebido por algumas estratégias usadas pelo fotógrafo. O corte utilizado por ele evidencia essa abordagem: o enquadramento se fecha em torno dos dois homens que lêem o *Diário Popular*. Os únicos outros elementos que se observam na fotografia são os jornais, a parede e a calçada, embora o negativo da

fotografia mostre mais dados.⁴⁵

Desse modo, Lorca emoldura somente o detalhe que vem ao encontro de sua intenção quanto à abordagem da fotografia e estabelece a seguinte estrutura dentro de um mesmo plano: a calçada de pastilhas é vista com relação à parede a qual ampara os homens lendo o *Diário Popular* e reflete suas sombras.⁴⁶

*

Encerro minhas "Considerações sobre a genealogia do pseudoflagrante" voltando à fotografia *Menina na Chuva*: até que ponto a crença na autenticidade da espontaneidade da fotografia *Menina na Chuva* seria questionada se não fosse o próprio German Lorca a nos informar sobre sua concepção e execução totalmente forjada? Por quais razões um fotógrafo decide que vai forjar uma cena, com a idéia de fazer com que ela se pareça espontânea?

Por trás da aparente ingenuidade e gratuidade do ato de encenar um flagrante, em busca de um efeito de espontaneidade, se esconde o olhar do fotógrafo totalmente estruturado por cânones e critérios de gosto que foram sendo estabelecidos ao longo da história da fotografia que remonta à segunda metade do século XIX.

Se para o fotógrafo oitocentista encenar um flagrante era um recurso utilizado, em último caso, para driblar entraves técnicos e operacionais, para o fotógrafo moderno, de posse das câmaras portáteis de 35 mm que possibilitam exatamente a obtenção de instantâneos, a encenação será uma prática compositiva, levada a cabo com o intuito de atingir parâmetros de uma "fotografia de arte".

Sob esse aspecto, será tênue a linha que separará o flagrante do pseudoflagrante, gerando uma discussão que está apenas começando.

Bibliografia complementar

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work A pictorial guide*. Edited by Marianne Fulton Margolis.

SZARKOWISKI, John. *Photography until now*. New York: Bulfinch Press/Little Brown and Company New York 1989.

TRACHTENBERG, Alan (org). *Classic Essays on Photography*. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980.

⁴⁵ No capítulo 3 de minha dissertação de mestrado, apresento e discuto o flagrante *A Procura de Emprego* original e com corte. Ver SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante, e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação apresentada à Área de Concentração "Artes Plásticas" da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2006.

⁴⁶ Não devemos perder de vista que Pastore lança mão de recurso similar em sua fotografia: ao invés da calçada, a fotografia de Pastore utiliza a rua para estruturar a leitura da imagem. Nesse sentido, a rua de Pastore exerce um papel semelhante à calçada de Lorca, embora de outra forma. A rua de Pastore antecede o assunto da fotografia, diferente da calçada de Lorca que está no assunto.

Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna paulistana

Heloisa Espada¹

Em 1947, a Biblioteca Municipal de São Paulo apresentou a exposição didática *Fotografia Artística*: um conjunto de cartazes preparados pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) com reproduções fotográficas e pequenos textos ensinando como fazer uma "fotografia artística".



Fac símile de parte do encarte reproduzindo a exposição *Fotografia Artística*. *Iris* n.6, junho de 1947. Acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Os painéis traziam imagens de Andreas Feininger (um dos responsáveis pelo conteúdo da mostra), Helen Levitt, Anselm Adams, Ralph Steiner, Arthur Rothstein, Chaim Soutine, Charles Sheele, Erich Salomon, Louise Dahl Wolfe, Henri-Cartier Bresson, Walker Evans, Berenice Abbot, Paul Strand, Edward Weston, Barbara Morgan e Cedric Wright, acompanhadas de textos explicativos sobre as potencialidades expressivas da máquina e dos materiais fotográficos. A maioria das fotos eram jornalísticas - na época, Feininger era repórter da revista *Life* - ou exemplos da chamada *Straight Photography*, a vertente da fotografia moderna norte-americana.

¹ Mestre em História da Arte pela ECA/USP. Integrante do grupo de críticos de arte do Centro Universitário Maria Antônia /USP e redatora da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

O evento foi patrocinado pelo Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), pelo Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) e pela *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*. O fato do IBEU estar entre os promotores da exposição, bem como matérias publicadas na *Íris*, sugerem que *Fotografia Artística* fazia parte da Política de Boa Vizinhança que vigorou entre Estados Unidos e países da América Latina durante a Segunda Grande Guerra.

Este artigo propõe a hipótese de que o fortalecimento da influência cultural norte-americana durante a década de 1940 foi um dos fatores que impulsionou as transformações ocorridas na fotografia dos sócios do FCCB nesta época. Essas mudanças - consideradas pela historiografia como um importante passo na introdução da fotografia moderna no Brasil - consistiram principalmente num afastamento dos métodos pictorialistas e no desenvolvimento de uma "fotografia artística" feita a partir de meios estritamente fotográficos.

*

A política de Boa Vizinhança

No final dos anos 1930, preocupado com o estreitamento das relações culturais e comerciais da América Latina com a Alemanha - processo que havia se fortalecido com a ascensão do Partido Nazista, em 1933 - o governo norte-americano criou a chamada Política de Boa Vizinhança.

A América Latina já representava uma importante fonte de matéria-prima e um vasto mercado consumidor para a produção industrial dos Estados Unidos. Com o início da Segunda Grande Guerra, o país buscava se afirmar como uma grande potência e, para isso, era fundamental assegurar sua hegemonia no continente. Além disso, era preciso assegurar que, no caso de um eventual conflito bélico, as nações americanas se mantivessem unidas.

Em agosto de 1940, o presidente Franklin Roosevelt criou o Birô Interamericano², um novo órgão estatal subordinado ao Conselho de Defesa Nacional para tratar de assuntos econômicos e culturais relativos à América Latina. Chefiado pelo banqueiro e até então presidente do MoMa, Nelson Rockefeller, o Birô investiu grandes esforços de propaganda política na ideologia do panamericanismo divulgando a idéia de que havia um conjunto de valores culturais e de interesses comuns aos países americanos.³

O discurso oficial era de que o Birô havia sido criado para promover "a cooperação hemisférica" e, para isso, realizou uma série de eventos promovendo a troca cultural entre os países. No entanto, na prática, suas ações visavam divulgar a superioridade

² Em 1940, oficialmente, o órgão se chamou *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republic* e, no ano seguinte, passou a ser denominado *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. No Brasil, a agência ficou conhecida como Birô Interamericano.

³ Segundo Gerson Moura, o panamericanismo seria: "(...) uma realidade fundada em ideais comuns de organização republicana, na aceitação da democracia como um ideal, na defesa da liberdade e dignidade do indivíduo, na crença na solução pacífica das disputas e na adesão nos princípios de soberania nacional cuja manifestação concreta seriam os programas de solidariedade hemisférica." MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural Americana*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985, p. 24.

militar norte-americana frente ao Eixo e a idéia de que os Estados Unidos era um modelo de civilização para a América Latina.

No Brasil, a partir de 1941, aportaram diversas missões de "boa vontade": comitivas compostas de intelectuais, artistas, empresários, cientistas, militares, diplomatas, etc., empenhados em estabelecer vínculos de cooperação e negócios com brasileiros.⁴

Com o mesmo objetivo, o Birô patrocinava exposições e viagens de intelectuais latino-americanos ao seu país, com a certeza de que, de volta aos locais de origem, divulgariam a cultura norte-americana. Em 1943, por exemplo, o crítico de arte brasileiro Sérgio Milliet passou três meses nos Estados Unidos como convidado do programa.

Além de promoverem projetos de música, literatura, artes plásticas, publicações e projetos de educação, os Estados Unidos se fizeram presentes no Brasil, sobretudo, através de meios de comunicação de massa como o rádio, a imprensa e o cinema.⁵

⁴ Idem, p. 11.

⁵ O cinema, pelo seu poder de penetração ideológica, recebeu atenção especial. O Birô cuidava da produção e da distribuição de documentários e chegava a sugerir que *Hollywood* e *Walt Disney* criassem personagens que alimentassem a simpatia entre as duas Nações. Essa foi a época de sucesso internacional da cantora Carmem Miranda e da criação do papagaio Zé Carioca. As exposições e filmes documentários sobre a América Latina tratavam predominantemente de riquezas naturais, do folclore, de matérias-primas e de bens manufaturados. Já os filmes sobre os Estados Unidos, enfatizavam o poderio bélico, além do desenvolvimento técnico, científico e cultural do país, deixando clara sua superioridade cultural e tecnológica.

⁶ DE BARROS, Regina Teixeira. *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, p. 38.

⁷ Idem, p. 53.

⁸ MOURA, Op. Cit., p. 73-74.

No campo das artes visuais, o Birô aliou-se ao MoMa e à Galeria Nacional de Arte de Washington. Ainda que houvesse abandonado temporariamente o cargo de presidente daquele Museu, Rockefeller manteve-se ligado à instituição, chegando a utilizar sua estrutura para realizar projetos do governo.⁶

Entre as atividades relacionadas a essa área, estava o fornecimento de livros e catálogos sobre arte norte-americana a bibliotecas, museus e escolas da América Latina. Além disso, o Birô promovia exposições didáticas com painéis fotográficos sobre arte estadunidense nessas mesmas instituições.⁷

*

Com o fim da Segunda Grande Guerra e a polarização do novo cenário geopolítico, o governo norte-americano voltou-se para o projeto de reconstrução da Europa e, conseqüentemente, o interesse pelas repúblicas latino-americanas se diluiu.

No Brasil, encerrou suas atividades em 1946, mas, segundo Gerson Moura, alguns projetos foram mantidos até cerca de 1949 pela Embaixada Americana, e através dos vínculos estabelecidos anteriormente com meios de comunicação, universidades e institutos culturais.⁸

A partir daí, a presença cultural norte-americana não se dava mais apenas por meio de ações oficiais planejadas. Os interesses econômicos e as afinidades ideológicas

entre os países fizeram com que as elites brasileiras se espelhassem no conceito de nação moderna que os "amigos" do norte exportavam para todo o mundo. De acordo com Moura, "Foi em nome da 'modernidade' que a presença de Tio Sam se afirmou no Brasil do pós-guerra"⁹, e essa penetração aconteceu por diversos canais, principalmente através dos produtos importados, da publicidade, do cinema e de informações que eram fornecidas pelas agências de notícia do norte.

*

Como se sabe, na década de 1940 e na seguinte, São Paulo viveu um intenso processo de crescimento industrial, urbano e populacional que a fez ficar conhecida como a cidade que mais crescia no mundo.

No ambiente das artes visuais, com as inaugurações do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, do Museu de Arte Moderna (MAM/SP, em 1949, e da I Bienal Internacional de Artes, dois anos depois, houve uma vigorosa ampliação das referências artísticas internacionais.

Esse foi também um período de renovação de parâmetros estéticos para fotógrafos interessados em realizar imagens de caráter artístico que, tradicionalmente, se reuniam em foto clubes. Em São Paulo, uma parte dos sócios do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) deixou de lado as técnicas pictorialistas¹⁰ e passou a produzir de acordo com a concepção de que a fotografia deveria ser "artística" por meio da exploração criativa da câmera e dos materiais fotográficos.

Eduardo Salvatore, Jacob Polacow, German Lorca, José Yalenti e Thomaz Farkas, por exemplo, voltaram-se para aspectos do espaço urbano que, na época, sofria intensas transformações, criando imagens de forte sentido geométrico. Passaram a registrar temas cotidianos e banais, tais como postes, poças d'água, *vitrines*, detalhes de objetos ou as linhas retas da arquitetura moderna que começava a se erguer no centro da cidade. Além disso, como notou o clubista Jacob Polacow, num artigo publicado na revista do FCCB, *Boletim Foto Cine*, em 1949, os bandeirantes buscavam ângulos que fugissem do ponto de vista convencional à altura dos olhos e, por isso, tornaram-se comuns os enquadramentos construídos a partir de intensos *plongées* e *contre-plongées*.¹¹

Além de abrigar pesquisas formais, o FCCB, criado em 1939, teve um importante papel na divulgação da idéia de que a fotografia podia ser arte. A partir de 1947, e com mais intensidade nos anos seguintes, a revista mensal *Boletim Foto Cine* passou a publicar artigos de fotógrafos locais e internacionais discutindo estética fotográfica.

⁹ Idem, p. 74.

¹⁰ O pictorialismo era um conjunto de técnicas e intervenções manuais feitas no negativo e/ou na cópia fotográfica com o objetivo de gerar uma imagem única com aspecto de gravura ou pintura. Os praticantes dessa corrente surgida na França, Áustria e Inglaterra, no final do século XIX, acreditavam que era preciso superar o caráter empírico da foto documental, reagir à mecanização, à industrialização e à conseqüente massificação do processo fotográfico. Para eles, a fotografia seria arte quando expressasse a subjetividade de seu autor, o que, acreditavam, se manifestava pela composição e, principalmente, por meio da manipulação de materiais oleosos, gomas e tintas sobre o papel fotográfico. Quanto ao tema, a pintura romântica era o principal parâmetro, predominando cenas bucólicas e paisagens. No Brasil, até os anos 1940, o pictorialismo foi o principal padrão de produção dos fotógrafos ligados a foto clubes.

¹¹ POLACOW, Jacob. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC* n. 43, novembro de 1949, p. 8.

Em 1942, o Clube criou o I Salão Paulista de Arte Fotográfica. Dois anos depois, o evento tornou-se internacional e, em 1946, passou a ser chamado Salão Internacional de Arte Fotográfica. A mostra era realizada anualmente na Galeria Prestes Maia, no centro da cidade, com o apoio da Prefeitura de São Paulo.

O prestígio alcançado pelos Salões demonstra o quanto, na década de 1940, a fotografia ganhou espaço no cenário cultural paulistano. As inaugurações contavam com a presença de políticos e personalidades da cultura local. Segundo Jacob Polacow, o Salão de 1948 chegou a atrair cerca de 100 mil visitantes.¹²

O aumento do interesse pela "fotografia artística" coincidiu com o processo de renovação das referências artísticas promovido pelos recém inaugurados MASP e MAM/SP. Essas instituições, a exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o primeiro a criar uma coleção de fotografia em seu acervo, incluíram exposições fotográficas em suas agendas.¹³

No pós-guerra, a Biblioteca Municipal de São Paulo, sob direção de Sérgio Milliet, funcionava também como um centro cultural, pois abrigava palestras e exposições de arte. Além disso, com a criação do Setor de Artes, em 1945, o local tornou-se um importante ponto de encontro de artistas e intelectuais que ali tinham acesso a revistas e livros sobre arte moderna.

Entre os promotores de *Fotografia Artística* estava o IBEU, um órgão não governamental criado em 1937 que, na época da Segunda Grande Guerra, havia sido um importante parceiro do Birô Interamericano. Naqueles anos, além de escola de inglês, o IBEU havia cumprido o papel de centro cultural sediando palestras, concertos e exposições de arte.¹⁴

A *Íris - Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, lançada em janeiro de 1947, era a primeira revista comercial brasileira exclusivamente dedicada à fotografia e ao cinema, que funcionava independente de foto clubes. Segundo o primeiro editorial, seus objetivos eram contribuir para o conhecimento fotográfico técnico e artístico dos leitores e publicar artigos de especialistas nacionais e estrangeiros. Entre 1947 e 1954, a revista publicou diversos textos sobre técnica e estética fotográfica.

Há muitas semelhanças entre as idéias apresentadas na *Íris* e os artigos publicados no *Boletim Foto Clube* na mesma época. Isso se deve, possivelmente, à proximidade dos principais agentes do Clube com a revista. Eduardo Salvatore, presidente do FCCB, era membro da comissão patrocinadora da *Íris* e, Thomaz Farkas e Benedito Duarte, também clubistas, faziam parte da comissão técnica do periódico. Além disso, a *Íris* costumava destacar os eventos do Clube e publicar fotos dos sócios.¹⁵

¹² POLACOW, J. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC* n. 43, novembro de 1949, p. 8.

¹³ Os museus acolheram mostras individuais de Thomaz Farkas (MAM/SP, 1949), Geraldo de Barros (Masp, 1951), German Lorca (MAM/SP, 1952), Francisco Albuquerque (Masp, 1952) e Ademar Manarini (MAM/SP, 1954). Além disso, o FCCB realizou uma exposição fotográfica na II Bienal de São Paulo, em 1953 e, dois anos depois, o grupo alemão *Fotoform* se apresentou no MAM/SP. Sobre a participação do FCCB na II Bienal, ver: BARROS, Geraldo de. "A sala de fotografia". *BFC* n. 87, fevereiro de 1954, p. 12-13.

¹⁴ MOURA, *Op. Cit.*, p. 48.

¹⁵ É interessante destacar também que, em 1947, as sedes da *Íris*, do FCCB e da loja Fotótica (estabelecimento da Família Farkas) eram vizinhas na Rua São Bento, no centro de São Paulo, que comportava um intenso comércio de materiais fotográficos.

No ano de inauguração da revista, três questões são recorrentes em seus artigos e editoriais: a discussão sobre o estatuto artístico da fotografia - o que inclui diversos textos divulgando as virtudes da exploração criativa dos meios puramente fotográficos, a importância cultural dos Estados Unidos como um exemplo a ser seguido pelo Brasil e a ressonância da fotografia norte-americana na produção fotográfica brasileira.

A *Íris* n. 2, por exemplo, trouxe um artigo de G. K. Morell chamando a atenção para as qualidades da coleção de fotografias do MoMa:

(...) podemos notar em muitas boas fotografias, e especialmente nas expostas no "Museum of Modern Art" de Nova York, algo de especial que nada tem em comum com a pintura. Sentimos distintamente que nesses quadros a fotografia encontrou terra virgem, suscitando no contemplador sensações diferentes das proporcionadas por quadros de pintura. Examinando, pois, boas fotografias, (...) temos que admitir que sentimos então a presença de personalidade, força de expressão e uma potente vontade artística.¹⁶

A diferenciação entre fotografia e pintura e a noção de expressão individual são idéias freqüentes nos escritos do fotógrafo americano Paul Strand, um dos principais representantes da *Straight Photography*. Para Strand, a imagem deveria ser construída de maneira direta, sem posteriores retoques ou interferências gráficas que descaracterizam a tonalidade própria dos materiais fotográficos. Ele acreditava que a câmera tinha uma estética particular e, portanto, a fotografia deveria estar livre do domínio da pintura.¹⁷

Essa é a idéia de fotografia moderna que aparece representada na mostra didática *Fotografia Artística*.

O evento foi divulgado com antecedência pela *Íris* e pelo *Boletim* do Clube Bandeirante.¹⁸ O editorial da *Íris* n. 5, em maio, anunciou a importância do acontecimento e adiantou as idéias que seriam vinculadas nele:

Trata-se de um certame digno de todo o interesse daqueles que querem inteirar-se, mais uma vez e por meio de exemplos incomuns, das imensas possibilidades oferecidas pela câmera, na criação de quadros verdadeiramente artísticos. Embora trabalhando com o dispositivo puramente mecânico (...) o bom fotógrafo, dominando o seu aparelho e aproveitando-se tanto da capacidade, como também das deficiências do mesmo, torna-se verdadeiro artista. O fotógrafo, porém, não imita as qualidades das outras artes, muito pelo contrário, apenas usa os seus próprios métodos para interpretar o mundo em que vive, no preto e branco, e num quadro de duas dimensões, dominando as proporções de luz e sombra e o contraste entre elas.¹⁹

No mês seguinte, a *Íris* n.6, num encarte, reproduziu os cartazes expostos na Biblioteca Municipal, de modo que hoje podemos ter acesso a seu conteúdo.²⁰

O objetivo central da exposição era demonstrar que, apesar de ser um processo mecânico, a fotografia é um meio de expressão e o fotógrafo, portanto, um artista.

¹⁶ MORELL, G. K. "Pintura e fotografia". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 2, ano I. São Paulo: fevereiro de 1947, p. 4.

¹⁷ STRAND, Paul. "La motivación artística en fotografía". In: FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2003, p. 105 a 120. A busca da especificidade do meio e o posicionamento contra o pictorialismo são características não apenas da *Straight Photography*, mas de outras vertentes da fotografia moderna surgidas na Europa nas duas primeiras décadas do século XX: o formalismo russo, a Nova Visão e a Nova Objetividade. Além disso, essas diferentes vanguardas têm em comum procedimentos técnicos e formais, mas os discursos e as filiações ideológicas que justificaram suas experiências se distanciam em inúmeros aspectos. Os fotógrafos ligados à Bauhaus e ao construtivismo russo atuavam na perspectiva de dar uma função social para a arte, valorizando o caráter reprodutivo da fotografia e visando sua aplicação em escala pública. László Moholy-Nagy, teórico da Nova Visão, embora acreditasse que a fotografia poderia ter um estatuto artístico, considerava que a arte não deveria impor-se como obra única, tampouco como realização individual, mas sim como um padrão de aplicação industrial. O artista russo Alexander Rodchenko foi ainda mais radical. Engajado na causa revolucionária comunista, abandonou a pintura por acreditar que seu caráter de obra única e, conseqüentemente, sua impossibilidade de alcançar as massas, eram inadequados à vida moderna. Rodchenko passou a dedicar-se exclusivamente à fotografia e à sua aplicação na imprensa e no design gráfico. Com o tempo, chegou a se contrapor à própria noção de arte, colocando-se não mais como um artista, mas como um produtor de imagens. (Ver: COSTA, Heloíse. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo*. São Paulo: 1998. Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, p. 69-70) Essa postura é essencialmente distinta daquela assumida pelos fotógrafos que se filiaram ao conceito de *Straight Photography*. Paul Strand, Edward Weston e Anselm Adams, os principais representantes dessa vertente, acreditavam na fotografia como expressão artística e individual.

¹⁸ *Boletim* n. 14, junho de 1947.

¹⁹ "Fala o editor". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 5, ano I. São Paulo: maio de 1947, p. 10.

²⁰ *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 6, ano I. São Paulo: junho de 1947.

Os cartazes apresentavam dois temas principais: primeiro definiam as qualidades do "fotógrafo artista"; em seguida descreviam as peculiaridades do aparelho fotográfico.

Junto de uma imagem de Anselm Adams, *Fotografia Artística* ensinava:

O fotógrafo é um artista (...) Quando (...) domina o seu aparelho fotográfico, o assunto de sua fotografia, a maneira pela qual ele o mostra, e as qualidades que enaltece são de sua escolha.²¹

Seguida da afirmação:

O seu meio de expressão é uma escala de valores.
Na fotografia de branco e negro, o fotógrafo artista domina a proporção da luz e sombra em sua fotografia e o contraste entre ambas. (...)
Um bom fotógrafo utiliza tanto a capacidade, como as deficiências de sua máquina fotográfica.
(...) O bom fotógrafo não imita as qualidades das outras artes; faz uso somente dos métodos fotográficos para interpretar o mundo em que vive num quadro de duas dimensões. (...)
Um bom fotógrafo não procura simplesmente um assunto - procura um quadro no assunto que se lhe antepara. (...)
Compõe com sua máquina fotográfica. (...)
Escolhe o momento certo. (...) ²²

Essa última idéia era ilustrada com imagens de Erich Salomon e Henri Cartier-Bresson, os dois ícones da idéia de "instante decisivo".

Em seguida, os preceitos tratavam da câmera fotográfica:

A máquina fotográfica reproduz detalhes infinitos.
A máquina é capaz de reproduzir mais detalhes com maior fidelidade que qualquer outro método. Também focaliza toda uma área ao mesmo tempo, o que os nossos olhos não podem fazer.
O fotógrafo pode fazer uso dessas características para reproduzir imagens brilhantes, quase super-realistas. (...) ²³

A observação sobre a capacidade da câmera de focalizar diversos planos ao mesmo tempo remete a uma das principais características dos trabalhos de Edward Weston, que buscava criar imagens com o máximo de definição. Não por acaso, o texto é ilustrado com uma paisagem desse fotógrafo, além de fotos de Berenice Abbot e Paul Strand.

Em seguida os temas abordados são:

A máquina fotográfica cria sua própria perspectiva. (...)
A máquina fotográfica comprime ou amplia o espaço. (...)
A máquina fotográfica paralisa ou prolonga o movimento. (...)
A máquina fotográfica traduz as cores em branco e negro. (...)

A ênfase na idéia de autoria e na necessidade de um rigoroso domínio técnico na construção da imagem fotográfica a fim do "autor" ter controle total sobre os resultados remete também ao virtuosismo característico dos trabalhos de Adams, Strand e Weston.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

É interessante lembrar que, na década de 1940, Anselm Adams ocupou o cargo de vice-presidente do Departamento de Fotografia do MoMa e, junto do historiador Beaumont Newhall²⁴, o então presidente dessa seção, organizou diversas exposições para o Museu. Segundo Christopher Phillips, este período foi marcado pelo afastamento de Newhall da estética funcionalista da Bauhaus e sua aproximação à concepção de fotografia moderna pautada em noções de raridade, autenticidade e expressão individual.²⁵

Provavelmente, a mostra *Fotografia Artística* foi concebida sob essa orientação, pois Newhall permaneceu como diretor do Departamento de Fotografia do MoMa até a metade de 1947.

Além de trazer a exposição didática em suas páginas, a *Íris* n. 6 foi uma edição especial inteiramente dedicada aos Estados Unidos. Na capa, a Estátua da Liberdade e, no interior da revista, artigos aludindo diretamente ao trabalho do Birô Interamericano e à ideologia do panamericanismo.²⁶

A seção "Fala o Editor", assinada por João Pires D'Ávila, fotógrafo membro da comissão técnica da revista, destacou a influência da produção norte-americana no Brasil:

Dedicando esta edição da *Íris* aos Estados Unidos da América do Norte seria muito justificado que nos ocupássemos por uma forma toda especial da influência que a fotografia norte-americana exerce sobre a fotografia nacional. E essa influência é tão evidente e tão interessante que estamos certos de que os nossos leitores concordarão com nosso ponto de vista. Se a fotografia teve seu berço em outra parte, foi, contudo, na América que efetivamente encontrou o campo mais propício para o seu desenvolvimento. (...)

Sendo a fotografia uma linguagem universal, e sendo as nossas inclinações tão semelhantes às dos nossos amigos do norte, é perfeitamente compreensível que ocorra toda essa nossa receptividade ao expressionismo fotográfico.²⁷

Os artigos deste número deixavam claro que os Estados Unidos eram o exemplo a ser seguido pelo Brasil. Ao gosto da Política de Boa Vizinhança, a edição trouxe textos sobre a supremacia técnica da indústria fotográfica norte-americana, a atuação das mulheres americanas na fotografia²⁸, avanços na área dos registros astronômicos e invenções recentes, como a câmera *Polaroid*.

Além disso, chama a atenção o artigo "A expansão Fotográfica dos Estados Unidos", de Frederico R. Geiringer, citando as vantagens que a propaganda cultural promovida pelo governo norte-americano através de fotos e do cinema haviam propiciado àquele país:

Esse notável desenvolvimento da foto e cinematografia foi de grande vantagem para aquele país, sob muitos pontos de vista. (...) se os E.U.A. são tão conhecidos e apreciados no exterior, devem-no, entre outras causas, também à sua foto e cinematografia.²⁹

²⁴ Em 1937, Beaumont Newhall organizou no MoMa/NY a primeira exposição de história da fotografia num Museu de Arte. A mostra *Photography, 1839-1937* foi acompanhada pelo lançamento do catálogo *Photography. A Short Critical History, 1839-1937*. A exposição teve uma ótima recepção no meio artístico de Nova York e viajou por dois anos pelos Estados Unidos. Newhall permaneceu até 1947 na direção do Dep. de Fotografia do MoMa e, em 1949, o lançou o livro *The History of Photography. From 1839 to the Present Day*. Este livro, reeditado, revisado e ampliado diversas vezes, tornou-se um modelo historiográfico para a história da arte até o final dos anos 1970. De modo geral, as principais características desse paradigma são valorização da ideia de gênio criativo e uma abordagem da história da fotografia como um ramo da história da arte.

²⁵ PHILLIPS, Christopher. "The Judgment Seat of Photography". In: CRIMP, Douglas, et alii (editors), *October, The First Decade*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988, p. 266 e 267.

²⁶ Um deles tinha como título "O Pan-Americanismo e o cinema educativo".

²⁷ "Fala o editor". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 6, ano I. São Paulo: junho de 1947, p. 10. A ideia de "expressionismo fotográfico" aparece também em textos críticos do *Boletim* na década de 1940 e no início da seguinte. Ao que parece, denominava-se como "expressionistas" imagens que, segundo os críticos, agregavam um componente subjetivo ao caráter documental da fotografia. Segundo essa concepção, a subjetividade se manifestava por meio das escolhas do fotógrafo, tais como o ponto de vista e o corte.

²⁸ Cita os trabalhos de Louise Dahl Wolf, Barbara Morgan e Berenice Abbott.

²⁹ GEIRINGER, Frederico R. "A expansão fotográfica dos E.U.A.". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 6, ano I. São Paulo: junho de 1947, p. 16.

O autor menciona as exposições norte-americanas que circulavam pelo mundo, o cinema *hollywoodiano*, a televisão e os livros ilustrados como importantes veículos de divulgação do modo de vida americano. Do ponto de vista artístico, cita a importância dos salões, de foto clubes e das escolas de fotografia nos Estados Unidos. Além disso, destaca a iniciativa do MoMa de criar o primeiro departamento de fotografia da história dos museus.

Para Geinringer, todos esses aspectos, além do empenho do governo americano em fomentar o desenvolvimento da fotografia e do cinema, eram modelos a serem seguidos:

Não devemos esquecer, entretanto, que o próprio governo estadunidense, reconhecendo as vantagens citadas, interessando-se pessoalmente pelo assunto, não o deixando na dependência exclusiva de iniciativas particulares, mas fomentando-o oficialmente, para depois, através do Serviço Cultural de Informações e da Coordenação de Assuntos Inter-Americanos, aproveitar fotografia e cinema para o progresso da nação. Esse exemplo dos E.U.A. deveria ser seguido por muitos outros países.³⁰

O investimento do Birô Interamericano não foi em vão. A partir da década de 1940, a Europa não era mais o principal parâmetro de civilização para o Brasil. O "país do futuro" passou a se espelhar nos Estados Unidos, uma nação vista como jovem, avançada e "livre".

Uma ilustração clara dessa situação foi o fato da *Íris* de junho de 1947 ter estampado a Estátua da Liberdade em sua capa e, no mês seguinte, a revista exibir no mesmo espaço uma foto do centro de São Paulo com destaque para o prédio do Banespa. Essa construção, que tinha como referência o nova-iorquino *Empire State Building*, se tornou um símbolo paulistano da prosperidade dos anos pós-guerra.³¹

*

Os dados aqui apresentados levam a crer que a influência cultural norte-americana foi um dos fatores que estimularam as mudanças estéticas promovidas por parte dos sócios do FCCB no final dos anos 1940, cujo principal paradigma era a *Straight Photography* com sua ênfase na expressão individual e na pureza do meio.

Outros acontecimentos contribuíram para essa transformação, tais como o intercâmbio de informações propiciado pelos Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo FCCB. Ou ainda, o surgimento de uma estética moderna no fotojornalismo da época, sobretudo na revista *O Cruzeiro*, estimulado pela vinda de profissionais estrangeiros ao Brasil no início dos anos 1940, como o fotógrafo francês Jean Manzon. Certamente, Thomaz Farkas, German Lorca, José Yalente, Eduardo Salvatore e outros clubistas, não ficaram indiferentes aos *closes*,

³⁰ Idem, p. 17 e 18.

³¹ *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 7, ano I. São Paulo: julho de 1947. Capa.

ângulos "de cima" e "de baixo" e aos fortes contrastes que passaram a ser comuns nas fotos de *O Cruzeiro*.³²

O destaque dado à importância dessas referências não pretende negar o fato de que o intenso crescimento urbano na época processo que transformou a cidade definitivamente em metrópole surtiu um forte impacto na produção dos clubistas. O que se propõe aqui é refletir sobre as fontes que alimentaram as soluções plásticas empregadas por eles que podiam, ou não, ter a cidade como mote.

Essas mudanças foram apontadas por Helouise Costa e Renato Rodrigues no livro *A Fotografia Moderna no Brasil* - a principal referência sobre a fotografia do FCCB durante o pós-guerra - como sinais de pioneirismo e de "busca de uma visão pessoal desenvolvida intuitivamente"³³. No entanto, se for levada em conta a exposição *Fotografia Artística* na Biblioteca Municipal de São Paulo, bem como os artigos publicados na *Íris*, nota-se que o empreendimento dos clubistas se deu num tempo em que a informação sobre a fotografia moderna norte-americana chegava ao Brasil com o respaldo do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Bibliografia complementar

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec e Edusp, 1995.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *La Nueva Visión y Resenha de um artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1964.

DE MELLO, Maria Teresa Bandeira. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

³² Não cito, proposadamente, o trabalho de Geraldo de Barros, sócio do FCCB a partir de 1949, por considerar que os desdobramentos de sua obra fotográfica dos anos 1940 e 1950 exigem uma leitura mais detalhada das referências artísticas que circulavam no meio cultural paulistano na época, o que foge dos propósitos deste artigo. O mesmo vale para outros trabalhos de caráter abstrato que surgiram no âmbito do FCCB, sobretudo após o prestígio conferido à arte abstrata pela I Bienal de Artes, em 1951. A intenção deste texto é refletir sobre os primeiros passos "modernos" do FCCB, quando os clubistas se afastaram do pictorialismo. Sobre a influência exercida pelos Salões Internacionais na produção clubista, ver: POLACOW, Jacob. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC n. 43*, novembro de 1949, p. 8. Sobre as especificidades da concepção modernista na fotografia de Jean Manzon e sua atuação na revista *O Cruzeiro*, ver: COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo*. São Paulo: 1998. Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

³³ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36 e 37.

Pensando a série *Identidade em Jogo*, de Rosângela Rennó

Laura Cury¹

A partir do segundo semestre de 2005, iniciei minha pesquisa de Iniciação Científica intitulada "A Estratégia da Apropriação da Imagem Fotográfica no Trabalho de Rosângela Rennó". O estudo visa refletir sobre parte da produção da artista, realizada entre 1988 e 1992, período em que Rennó desenvolveu séries de fotografias, objetos tridimensionais usando fotografias, negativos fotográficos e outros materiais ligados ao universo da fotografia.²

Nos primeiros meses da pesquisa, fiz um levantamento bibliográfico sobre arte e fotografia no exterior e no Brasil, além de um pequeno levantamento iconográfico da obra de Rennó. Em fevereiro deste ano tive a oportunidade de passar um período no Rio de Janeiro, onde pude estudar melhor a produção da artista que mais me interessa, além de manter contato mais intenso com a mesma.

Durante o período proposto para a pesquisa (1988-1992), Rennó produziu muitas séries de trabalhos³. Minha intenção em trazer aqui os comentários sobre as obras da série *Identidade em Jogo* se deve ao interesse que as obras por si só suscitam e também pelo fato de, no último Boletim, eu ter apresentado uma análise de um único trabalho constituinte dessa série: *Obituário Transparente*. Agora, exponho reflexões sobre toda a série.⁴

Rosângela Rennó nasceu em Belo Horizonte, em 1962. É artista visual, formada em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Artes Plásticas pela Escola Guignard, de Belo Horizonte. Também é Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Há mais de dez anos vivendo e trabalhando no Rio de Janeiro, Rennó é referência importante quando o assunto se trata da imagem fotográfica e seus desdobramentos. Na década de 1980, nos seus primeiros trabalhos, a artista propõe a resignificação de imagens preexistentes: apropria-se de imagens fotográficas das mais variadas origens e, por meio de procedimentos como a inserção de uma legenda, por exemplo, confere outro significado a elas.⁵ A transferência de uma imagem de um determinado contexto, como uma imagem de carteira de identidade, por exemplo, para outro contexto - o seu trabalho artístico - é uma resignificação. Nesse sentido, podemos pensar na

¹ Graduanda em Artes Plásticas na ECA/USP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Esse período antecede a fase em que se iniciam as instalações propostas pela artista, momento de sua obra que pretendo estudar em outra oportunidade.

³ *Conto de Bruxas* (7 fotografias), 1988; *A Queda do Anjo* (foto/objeto), 1988; *Série Sem Título* (4 fotografias) Salão da Aeronáutica, 1988; *Pequena Anti-Cinema* (15 fotografias), 1989; *Desenho Fotogênico* (Homenagem a Fox Talbot), 1990. Além dessas séries, Rennó produziu os seguintes objetos: *As Afinidades Eletivas*, 1990; *As Afinidades Eletivas ou As Ligações Perigosas*, 1990; *Quadriélos* 1990; *O Grande Livro do Adeus*, 1990; *Os Homens São Todos Iguais* 1991; *O Homem Dividido* 1991; *Triângulo Amoroso* 1991/1992; *Identidade em Jogo* 1991/1992.

⁴ A série é composta por seis trabalhos: *Amnésia*; *Puzzles* (*Homem e Mulher*); *O Grande Jogo da Memória*; *Obituário Transparente*; *Obituário Negro*; *Irmãs Siamesas*.

⁵ O direcionamento da artista nesse sentido deu-se, em grande parte, pela leitura de textos de Andréas Müller-Pohle: "Quem me introduziu na 'atmosfera' da apropriação de imagens foi Marcelo Kaiser, também, por um tempo, companheiro de ateliê (uma espécie de colega mais velho e, portanto, mais experiente), através do texto de Andréas Müller-Pohle sobre a necessidade da 'ecologia da informação'" (apud: HERKENHOFF, P. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.135).

obra da artista como sendo alegórica, pois, originalmente do grego, *allegorei* significa a exposição de um pensamento de forma figurada ou, ainda, a invenção de um artifício que representa uma coisa para dizer outra.

O primeiro trabalho da artista em que há apropriação de imagens é a série *Conto de Bruxas* (1988), em que se apropriou de fotos com imagens de bonecos. Em seguida, voltou seu foco de interesse para imagens recolhidas em álbuns e arquivos fotográficos de família, tal como aparece em *Pequena Ecologia da Imagem* (1988).

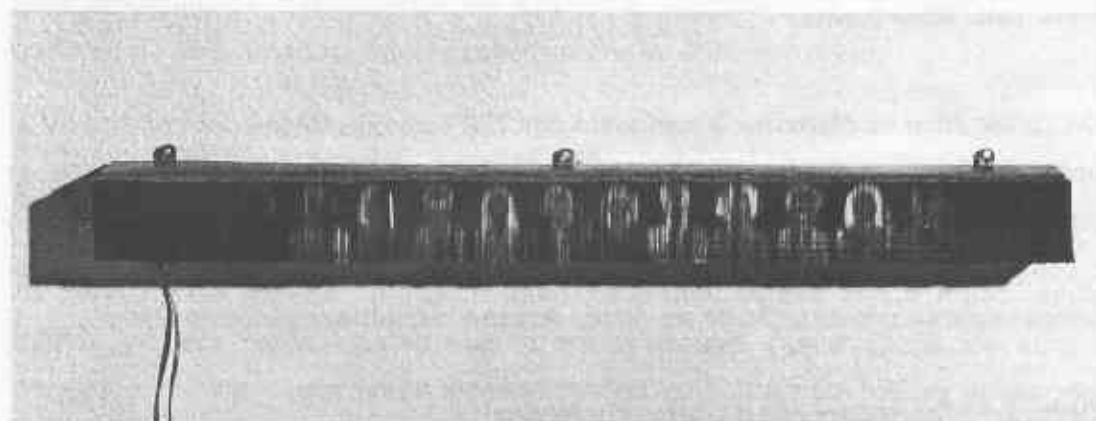
Mais tarde, Rennó passa a trabalhar com centenas de negativos de retrato 3x4 conseguidos em estúdios populares e lambe-lambes da cidade do Rio de Janeiro. É com esse material que ela cria os trabalhos da série que aqui interessa comentar.

Identidade em Jogo, 1991/1992

Esta série é composta por seis trabalhos: *Amnésia*, *Puzzles (Homem e Mulher)*, *O Grande Jogo da Memória*, *Obituário Transparente*, *Obituário Preto* e *Irmãs Siamesas*.

Amnésia

Para a realização dessa obra foram utilizados: negativos fotográficos 3x4cm, caixa de latão e lâmpada fluorescente. Nela, a artista se apropria de negativos e, com eles, cria um objeto. Rosângela Rennó trabalha não só com a imagem fotográfica em si, mas com toda uma "cultura material" surgida a partir da fotografia, como o papel fotográfico, negativos, etc.⁶ *Amnésia* é uma montagem que une aproximadamente 2000 negativos reunidos numa caixa presa à parede, lugar tradicional de expor um retrato. Porém, o trabalho se constitui pela justaposição arbitrária de vários retratos não relacionados entre si, numa espécie de aparelho que remete a uma caixa de luz.

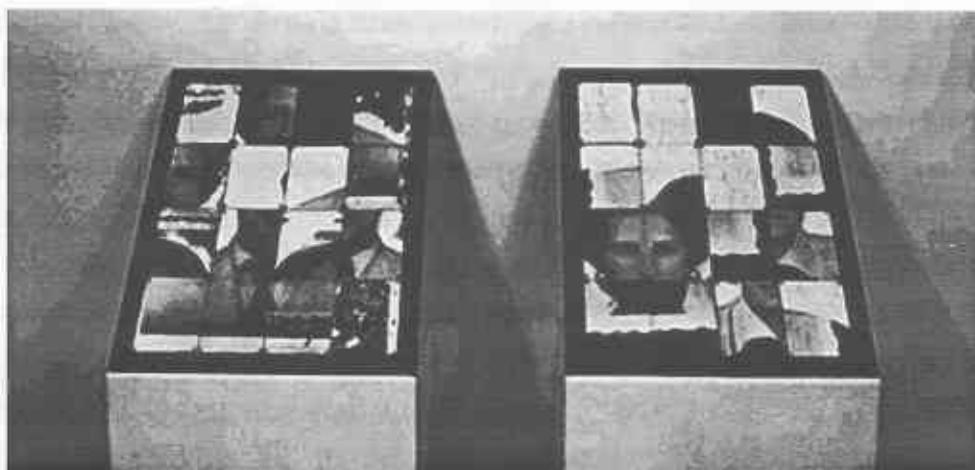


Rosângela Rennó. *Amnésia*, 1991. 6,5 x 7,5 x 10cm, aprox. 2.000 negativos fotográficos 3x4cm, em caixa de latão e lâmpada fluorescente. Coleção Eduardo Brandão. Foto: Eduardo Brandão.

⁶ Tadeu Chiarelli utiliza o termo "cultura material" para definir todo o aparato de objetos surgidos ou difundidos a partir do advento da fotografia. Ver o artigo "A Identidade no Universo da Reprodução", In: Revista *Bravo!* Fevereiro 2002, Ano 5, p.44.

Puzzles (Homem e Mulher) e O Grande Jogo da Memória

Puzzles é constituído por duas imagens fotográficas ampliadas e impressas em papel fotográfico, que depois foram recortadas e fixadas a uma estrutura de jogo de quebra- cabeça, formando um objeto. Este pode ser manuseado pelo observador. Para facilitar essa interação, o jogo está em cima de uma base branca, à altura das mãos. Por ser em branco e preto, aparentemente tem pouco apelo. Geralmente, a maioria dos jogos são coloridos e atraentes (uma das poucas exceções sendo o xadrez). As imagens que formam esta obra, por serem *puzzles*⁷, estão fragmentadas. Predominam o silêncio, a idéia do acaso e da tentativa de decifração. As imagens fragmentárias vão sendo percebidas dentro desse jogo como um sistema de significação através de associações formais matizes, relações de luz e composição. Assim, Rennó propõe ao observador a possibilidade de reconfigurações que podem transferir o trabalho para o campo da abstração, apesar da presença de uma imagem literal, ainda reconhecível a partir de seus fragmentos. Deste modo, é inegável que esta modalidade operacional focaliza a problemática da identidade, que aqui se torna um processo de construção.



Rosângela Rennó. *Puzzles (Homem e Mulher)*, 1991. 54 x 68 x 2,5 cm (cada puzzle), fotografias em papel de prata/gelatina com acrílico e parafusos sobre eucatex em moldura de madeira. Coleção Isabella Prata. Foto: César Duarte.

O Grande Jogo da Memória é composto por 289 fotos dispostas num praticável a, aproximadamente, 25 cm do chão. Aqui, a artista também trabalha com a idéia de jogo, mas se, no exemplo anterior, temos um único retratado por *puzzle*, aqui o jogo é composto por imagens de muitas pessoas. Rennó utiliza-se da justaposição de imagens para a constituição de seu jogo. Acaso e memória regem esta obra.

Obituário Transparente e Obituário Negro

As obras *Obituário Transparente* e *Obituário Preto* são constituídas pela justaposição de vários negativos de fotos colocados sobre uma resina de poliéster - no caso de *Obituário Transparente* - e sobre veludo sintético com espuma - no caso

⁷ Quebra-cabeças em inglês



Rosângela Rennó. *O Grande Jogo da Memória*, 1991/92. Fotografia em papel de prata/gelatina em plástico polivinílico com título impresso, com 289 elementos, 6,5 x 9,5 cm cada elemento. Dimensões totais da obra 10,40 m x 15,20 m. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: César Duarte.

Obituário Transparente chama a atenção não só pela sua qualidade estética, apelo visual, mas também pelas questões que suscita. Os negativos justapostos comprometem uma visão relacionada meramente à reprodução fiel das pessoas representadas nas fotos. O valor plástico evidente do trabalho deve ser levado em conta para uma análise mais abrangente.

É importante o fato de serem utilizados negativos justapostos e não fotografias. Isso ressalta a idéia de que estamos olhando para o resultado de um processo técnico de reprodução da imagem. Esse processo se intensifica pelo fato de serem negativos, que amenizam traços delicados, sutis. Todas as pessoas diferentes registradas nos negativos, umas ao lado das outras, perdem suas características individuais, já que é criada uma única imagem através dos vários negativos, formando uma espécie de mosaico.

Outro aspecto marcante do trabalho é o seu caráter transparente, em uma das obras, como afirma o próprio título, que intensifica a idéia da não diferença em relação aos sujeitos expostos. A transparência remete a um caráter volátil, quase fantasmagórico da existência desses personagens e da pouca importância atribuída a eles: olhamos através dessas imagens sem poder percebê-las como pessoas. Há uma ambigüidade interessante em *Obituário Transparente*. A mesma idéia é transmitida pelas imagens opacas constituintes de *Obituário Preto*.

Irmãos Siamesas

Este objeto é constituído pela imagem de duas mulheres fotografadas, no mesmo negativo. Há um "halo" desenhado a lápis, pelo próprio fotógrafo, unindo as duas.⁸ As mulheres se parecem muito, embora nada indique que sejam irmãs, muito menos gêmeas. Estão justapostas e enclausuradas numa chapa de acrílico transparente. Mais uma vez, a legenda traz novos dados para melhor pensarmos essa obra. Elas se assemelham, fisionomicamente, mas que diferenças há entre elas? As imagens não podem responder a essa pergunta.

⁸ Esse procedimento era comum para proteger o retrato, destacá-lo do fundo, durante a cópia da foto, feita sempre de forma muito precária.

As centenas de imagens e negativos fotográficos utilizados nos trabalhos constituintes desta série são um índice que remete o observador a questionar a banalização da imagem na nossa sociedade.

Todos os trabalhos fazem uso de fotos de identidade e/ou de seus negativos. A série questiona o retrato fotográfico enquanto gênero artístico e também suas formas tradicionais, já que no início, historicamente, um retrato era sempre de uma pessoa com alguma distinção social. Todos os componentes da série fazem esse questionamento. Em *Amnésia*, trabalho pendurado na parede, lugar tradicional de se expor um retrato, percebe-se imagens de pessoas anônimas numa situação - são silhuetas - em que não se pode reconhecer o retratado. *Obituário Transparente* e *Obituário Preto* também estão expostos numa parede mas, ao invés de retratarem uma única pessoa, constituem um mosaico de negativos de muitos retratos. *O Grande Jogo da Memória*, exposto sobre uma pequena base sobre o chão, também é composto pela justaposição de vários retratos de pessoas anônimas, só que estes estão virados para baixo. Só se pode enxergar o retratado através do manuseio dos retratos individuais. *Puzzles*, exposto sobre uma base que vai do chão até a altura das mãos, questiona, através de seus fragmentos, a possibilidade de um retrato único captar todas as complexidades de um sujeito. Já *Irmãos Siamesas* é, à primeira vista, o trabalho que mais se assemelha de um retrato convencional, pois é constituído por uma grande imagem de somente duas pessoas. Nessa circunstância é possível, pela primeira vez nesta série, atentar para as características pessoais dos retratados. Porém, uma certa ambigüidade é criada por conta da grande semelhança física das duas pessoas. O retrato convencional também é questionado através da forma como o trabalho é exposto. A foto fica dentro de uma chapa curva de acrílico, vertical e sobre o chão.

Rennó questiona muitos procedimentos atuais de nossa sociedade, especialmente no que concerne aos tópicos da amnésia social - como os cidadãos são vistos somente como 'massa' e não como sujeitos e são, portanto, facilmente esquecidos - e no que concerne à diferenciação ou à não diferenciação entre identidade e identificação. Um olhar mais atento percebe, nessas obras, a idéia de que o conceito de identificação, como uma categoria classificatória dentro da qual o indivíduo é inserido, é muitas vezes confundido com traços fisionômicos e, ainda, com o conceito de identidade pessoal. Diante da norma instituída, todos se assemelham e "desaparece a outra face da identidade, a alteridade".⁹

As obras desta série exploram essa temática de diferentes maneiras, seja através do uso de muitos retratos justapostos em que não se consegue reter na memória as características individuais de cada retratado, (caso de *Obituário Transparente* e *Obituário Preto*), seja através de silhuetas nas quais não se pode reconhecer o

⁹ FABRIS, A.
*Identities Virtuais:
Uma Leitura do Retrato
Fotográfico*. Belo
Horizonte: Editora
UFMG, 2004, p.179

retratado (caso de *Amnésia*), ou ainda através de diferentes possibilidades de configuração de uma identidade volátil, graças à ativação de processos mnemônicos de natureza visual (caso de *Puzzles* e *O Grande Jogo da Memória*). Nestas duas últimas obras, Rennó não estará levantando questões sobre as formas do jogo da existência e da representação? Serão estas possibilidades de diferentes maneiras de interpretação? São diferentes maneiras de falar da identidade, ou da falta de identidade atribuída às pessoas pela sociedade.

Também de importância é o valor plástico das obras. São retratos de pessoas provenientes de um meio de reprodução técnica da imagem. O uso de negativos, por exemplo, ajuda a tornar isso mais evidente. Este é um dado importante, pois estamos tão acostumados a olhar para imagens que, muitas vezes, nos esquecemos que elas são somente isso: imagens. Todas as pessoas, diferentes, registradas nas imagens, umas ao lado das outras, perdem suas características individuais. Um grande 'rosto' anônimo é criado. A multiplicação desses rostos anônimos faz desaparecer o indivíduo em prol de um 'tipo' genérico, afirmado como uma única possibilidade de existência social.

A série evidencia que o corpo humano, ou qualquer corpo, pode ser apropriado de diferentes modos, sugerindo a impossibilidade de se falar em um 'corpo universal', igualmente semelhante para todos, evocando, no meu entender, um mecanismo social que determina uma padronização de maneira impositiva.

As fotos utilizadas para a constituição dos trabalhos desta série são geralmente vistas como pertencentes a documentos, carteiras de identidade e de trabalho, mas da maneira como

estão apresentadas na obra de Rennó são entendidas como uma grande alegoria, já que falam não só de si mesmas, mas também da condição dos indivíduos na sociedade.

Bibliografia complementar

CHIARELLI, T. "A Identidade no Universo da Reprodução", *In: Revista Bravo!* Fevereiro 2002, Ano 5, p.44.

FABRIS, A. *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.179.

HERKENHOFF, P. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.135.

Benedito Calixto e Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a relação entre a pintura e a fotografia

Marco Grimaldi¹

Como parte dos preparativos para a comemoração do Centenário de Independência do Brasil, celebrado em 1922, Affonso de E. Taunay, diretor do Museu Paulista (conhecido também como Museu do Ipiranga) entre 1917 e 1946, encomendou ao pintor Benedito Calixto de Jesus a confecção de onze telas a serem executadas a partir de fotografias contidas no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862 1887*, de autoria do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo.

Este fato, que a princípio poderia parecer corriqueiro, na verdade, propicia uma oportunidade valiosa para se desenvolva uma análise da relação entre a pintura e a fotografia, seja naquilo que as aproxima, seja naquilo que as afasta. Mas, sobretudo, permite aprofundar o entendimento sobre quais são as consequências da migração de um suporte para o outro, no caso específico, da fotografia para a pintura. Além disso, o período em estudo - a passagem do século XIX para o XX no Estado de São Paulo - e os personagens envolvidos no processo são eles mesmos dignos de atenção, devido às questões sociais e políticas de então e às suas biografias.

Portanto, antes de entrar na questão específica da migração do suporte, seguem algumas considerações sobre o período e os protagonistas envolvidos no desenvolvimento das telas para o Museu Paulista.

Calixto, Taunay e o Museu Paulista

Posto que o trabalho executado por Benedito Calixto surgiu de encomendas feitas pelo Museu Paulista durante a gestão de Affonso de E. Taunay, nos parece apropriado fornecer ao leitor um panorama do trabalho desenvolvido por Taunay e da colaboração entre ele e o pintor.

Por sua atuação frente ao Museu Paulista nos quase trinta anos em que foi diretor da instituição, Taunay foi um elo entre instituições, figuras públicas e artistas. Entre seus principais projetos encontra-se o de reforma do Museu Paulista e reestruturação de seu acervo para as comemorações do Centenário de Independência do Brasil. Nesse processo, iniciado já no início de sua gestão, quando

¹ Mestrando em História da Arte pela ECA/USP; pós-graduado em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP).

mandou abrir ao público uma sala exclusivamente dedicada à história de São Paulo, movimentou uma série de indivíduos e organizações, entre institutos de pesquisa, artistas e historiadores sendo Benedito Calixto, pintor e historiador, um de seus principais colaboradores, tanto na fatura de telas como na pesquisa e levantamento de dados.

Os trabalhos pelos quais Calixto foi comissionado inserem-se em um momento no qual a elite paulista esforçava-se para construir a história e a identidade do Estado de São Paulo em conformidade com os ideais republicanos, mostrando aos seus habitantes e ao resto do país a importância do bandeirante, do tropeiro e do caipira para a construção da nação.² Em relação a esse processo de construção da história do Brasil, tendo São Paulo como foco central, devemos ter em mente dois aspectos do cenário de transição do século XIX para o XX, que são fundamentais para a contextualização do trabalho de Taunay e do Museu Paulista: na passagem do Império para a primeira República, São Paulo, através da atividade cafeeira e suas exportações via Porto de Santos, estava prestes a assumir o posto de principal pólo econômico do país. O crescimento dessa atividade, somado à abolição da escravatura (1889), fez com que os produtores de café precisassem procurar mão-de-obra qualificada, encontrada nos imigrantes europeus (italianos, principalmente) e japoneses que vinham ao Brasil em busca de novas oportunidades e fugindo da pobreza e desemprego em seus países de origem. Entretanto, a elite paulista sentia-se ameaçada pela chegada maciça desses imigrantes, que eram vistos como um risco potencial à ordem e à tradição, apesar de sua importância para o desenvolvimento do estado.³

No meio artístico, começava-se a fazer uma arte de viés naturalista e nacionalista, ou regionalista, que rompia com os padrões dominantes da Escola Nacional de Belas Artes (Academia Imperial de Belas Artes até o advento da República), sediada no Rio Janeiro.

Em termos de instituições, surgiam o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894, e o próprio Museu Paulista, inaugurado em 1890, que trabalhavam na construção da história de São Paulo e, nesse processo, estabeleciam um imaginário completamente novo que, em muitos aspectos, vigora até hoje. Para esses trabalhos, elas utilizaram não somente fontes documentais e iconográficas (como pinturas, desenhos e gravuras), mas também a fotografia, que era vista como uma técnica, sem o status de arte, mostrando-se, no entanto, uma valiosíssima ferramenta de documentação e registro, além de divulgação.

Na execução desse projeto, todo o Museu, inclusive em sua estrutura física, foi preparado para passar à população paulista a idéia de história do Brasil a partir de

² Sobre o Museu Paulista e a visão histórica que ali se desenvolvia, consultar, entre outros, CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.25

³ Sobre a posição da elite Paulista em relação aos outros estados e imigrantes na virada de século diz Tadeu Chiarelli: "Por outro lado, ao mesmo tempo em que São Paulo tentava se impor ideologicamente aos "inimigos externos", tendo como arma a "singularidade" de sua tradição, a mesma arma era usada contra os "inimigos internos": os imigrantes que, importados de outros continentes para viabilizar a emancipação paulista, eram caracterizados desde o início como elementos perturbadores não apenas da paz, mas igualmente das tradições locais." Op. Cit., p. 28.

4 CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*, Annateresa Fabris (Org), São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.22

5 A respeito da proposta pedagógica do projeto de Taunay, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho escreveram: "A análise do material iconográfico entendido por Taunay como vetor de uma função pedagógica que orienta a montagem de representações de cidade articuladas à problemática do nacionalismo permite redimensionar o papel do intelectual em um museu dedicado a "preservar" a memória pátria e, mais especificamente, a memória de São Paulo." LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série Nº 1*, 1993, São Paulo, 1993, p.148

6 PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A Linguagem das Cores nas Paisagens Urbanas e Marinhas de Benedito Calixto*. Tese de dissertação para mestrado em arquitetura e urbanismo FAU/USP. São Paulo, 1999, p.17.

7 Essas palavras de Tadeu Chiarelli ilustram bem esse ponto: "Apesar de todas precariedades, a capital de São Paulo, no final do século XIX, dava sinais de possuir um público consumidor muito peculiar: uma elite econômica e política ávida por financiar aqueles que estivessem dispostos a criar mitos que enaltecessem sua diferença em relação às outras elites do país, assim justificando sua dominação em relação às mesmas." CHIARELLI, Tadeu. "Benedito Calixto: um pesquisador que pinta" In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p.25

8 Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho ilustram bem essa questão com as seguintes palavras: "Extremamente sensível à necessidade de tornar hegemônicas as representações de identidade nacional geradas no âmbito dos grupos da elite, Taunay mobiliza um já bem sucedido repertório plástico para a construção de laços de empatia com o público, ou seja, para utilizá-lo como garantia de receptividade de seu projeto de difusão dos ícones da identidade paulistana." LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série Nº 1*, 1993, São Paulo, 1993, p.150.

9 Sobre as fontes utilizadas por Taunay, Yara Lúcia M. M. Petrella escreveu: "Além dos desenhos de Florencie, Taunay utilizou outras fontes, dentre elas as fotografias de Militão Augusto de Azevedo, como por exemplo, as realizadas em 1862, as mais antigas e que se referem à São Paulo colonial." PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A Linguagem das Cores nas Paisagens Urbanas e Marinhas de Benedito Calixto*. Tese de dissertação para mestrado em arquitetura e urbanismo FAU/USP. São Paulo, 1999, p.19.

São Paulo que a classe dominante, para a qual Taunay trabalhava e da qual fazia parte, estava construindo. Desse modo, o Museu Paulista foi transformado em uma grande alegoria histórica. Tadeu Chiarelli diz que o Museu e suas instalações "...antes de informarem sobre a história do país, informavam sobre como Taunay e a classe dominante à qual servia desejavam que a história do país fosse vista pela população".⁴

É possível afirmar que o trabalho de Taunay no Museu possuía um forte caráter pedagógico, que visava ensinar à população paulista, em especial às massas menos cultas, e a todos os demais visitantes a "verdadeira" história de São Paulo.⁵ A elite estava, a bem da verdade, construindo uma tradição paulista. Yara Lúcia M. M. Petrella, em sua dissertação de mestrado, afirma que "ele (Taunay) realiza um projeto pedagógico de ensino da História, utilizando como forma de comunicação imagens pictóricas para atingir, como dizia, o "proletariado" ou o público visitante em geral".⁶

Entretanto, apesar desse caráter pedagógico e institucional, deve ser ressaltado que o mercado de arte paulista de então também favorecia esse tipo de iniciativa, uma vez que a mesma elite que buscava construir a história do Estado desejava mostrá-la e, por isso, estava sempre pronta a adquirir obras, como as de Calixto, que a enaltecessem.⁷

Para a consecução de seu projeto, Taunay precisou escolher cuidadosamente as fontes e os meios (pintura, escultura, etc.), além dos próprios artistas. Desse modo, foi necessário estabelecer quais fontes suportariam e validariam as obras, as técnicas a serem empregadas em sua confecção e as pessoas mais indicadas para elaborá-las. Como parte desse esforço, Taunay considerou vários aspectos que viriam a criar a melhor relação possível entre a elite, o público, o artista e a obra, garantido que a aceitação de seu projeto iconográfico fosse plena.⁸

Como fontes históricas, Taunay optou por documentos, cartas, pesquisas arqueológicas e relatos orais que se preservaram ao longo do tempo e imagens (desenhos, pinturas de pequeno porte, fotografia, etc.).⁹ Eram essas fontes que confeririam credibilidade às obras e, como a história da São Paulo colonial havia sido muito pouco documentada até então, um extenso trabalho de prospecção e pesquisa fez-se necessário. Quanto a esse aspecto, Benedito Calixto parecia ser um dos colaboradores ideais, pois além de suas habilidades como pintor era, ele próprio, um historiador e pesquisador dedicado.

Com relação às técnicas para confecção das obras iconográficas, Taunay optou principalmente pela pintura e a escultura, relegando o desenho e a fotografia a um segundo plano.¹⁰ Isso se deu por diversos motivos. Primeiramente, apesar de o país estar à beira da eclosão do movimento modernista, simbolizado pela semana de 1922, em São Paulo, e de vários artistas já estarem trazendo as novidades propostas pelas vanguardas européias para o Brasil, a elite paulista e os membros das instituições encarregadas de reescrever a história do estado – O Museu Paulista, o IHGSP (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo) – ainda estavam fortemente ligados às tradições conservadoras da arte, que não reconheciam o caráter artístico da fotografia e não lhe conferiam a nobreza requerida para uma empreitada de tal porte. Além disso, a fotografia era vista como meramente documental e apenas um suporte ao texto, nunca como uma forma de arte.¹¹ Outro motivo importante para a escolha da pintura e da escultura foi a dimensão das obras, que deveriam ser grandes o suficiente para preencher os amplos espaços e paredes do Museu, além de lhes conferir nobreza. Quanto a isso, por maior que pudesse ser uma ampliação fotográfica, essa jamais se compararia a uma tela de grandes proporções, dada a tecnologia da época.

Finalmente, quanto à seleção dos artistas incumbidos de dar vida a essa “nova” história do Brasil a partir da ótica paulista, na forma de obras de arte, Taunay requisitou artistas nascidos em São Paulo, como Benedito Calixto, mas não apenas estes, contratando também importantes artistas reconhecidos pelo sistema oficial de arte no país, regido pela Escola Nacional de Belas Artes, como Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e João Batista da Costa. No entanto, é interessante notar que esses artistas, em maior ou menor grau, já demonstravam estar alinhados com um crescente movimento nativista, que diminuía o peso da pintura histórica e valorizava o naturalismo e o nacionalismo (às vezes até mesmo o regionalismo), em uma busca por uma identidade nacional também nas artes.¹²

No caso específico de Calixto, como veremos adiante, sua escolha para colaborar com Taunay foi uma escolha quase óbvia, pois ele contava com um certo prestígio, tinha por tema predileto São Paulo (em especial seu litoral) e sua história – e, como já mencionamos, era historiador com extensa colaboração com o próprio Museu e o IHGSP.

De todo modo, o trabalho desenvolvido pela elite paulista e por Taunay produziu resultados intensos, que estão presentes no imaginário paulista até hoje. Mas, ao utilizar a arte para fins ideológicos e de legitimação do poder, provocou uma instrumentalização da arte que produziu efeitos danosos sobre ela mesma em seu caráter exclusivamente artístico. Essa instrumentalização encontra-se presente no

¹⁰ A respeito da utilização da pintura em detrimento da fotografia, Ulpiano T. Bezerra de Meneses diz: “*Dai, como uma catedral dos tempos modernos, o edifício todo é um livro ilustrado, aberto a todos os fiéis que se deixem penetrar pelos valores pátrios. Por isso mesmo, era comum a encomenda de telas destinadas a espaços fixos, em ambientes temáticos. Dai também a adequação do óleo e das telas de grandes dimensões; fotografias, desenhos, aquarelas não teriam a mesma dignidade museológica.*” MENESSES, Ulpiano T. Bezerra de. “Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica” In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p.39

¹¹ Nas palavras de Yara Lúcia M. M. Petrella: “*As fotografias têm valor de documento nessa época, mas em relação à interação com o visitante são um suporte desvalorizado. Mas este fato não é somente devido às suas dimensões pequenas e ausência de cores. Foram muito utilizadas como fonte de origem de imagens para serem transpostas à linguagem pictórica, amplamente utilizada.*” PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A Linguagem das Cores nas Paisagens Urbanas e Marinhas de Benedito Calixto*. Tese de dissertação para mestrado em arquitetura e urbanismo FAU/USP. São Paulo, 1999, p.19.

¹² Sobre os artistas recrutados por Taunay, diz Tadeu Chiarelli: “*Por outro lado, no entanto, a aceitação das encomendas de Taunay por esses artistas e a própria configuração de seus trabalhos revelam que todos eles estavam enquadrados num contexto pictórico aliás típico na arte de passagem do século no Brasil e no resto do mundo, que poderia ser definido como desvirtuamento do sentido original da pintura histórica.*” CHIARELLI, Tadeu. “Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista” In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.29.

trabalho de Calixto, como veremos mais adiante.¹³

Militão Augusto de Azevedo: um breve retrato

Tendo em vista que Taunay, ao eleger a São Paulo colonial como pano de fundo para o projeto de construção da história do Brasil sob a ótica paulista, identificou no *Álbum Comparativo 1862 / 1887*, de Militão de Azevedo (que era de conhecimento público), uma importante fonte iconográfica e como as telas de Calixto foram executadas diretamente a partir das fotografias do *Álbum*, parece interessante tecer algumas considerações sobre Militão e sua obra.¹⁴

Provavelmente trabalhando em suas horas vagas como aprendiz de fotógrafo, Militão elaborou as primeiras vistas de São Paulo, em 1862, para que os estudantes do 5º ano de Direito pudessem, ao retornar às suas cidades, levar consigo uma lembrança de São Paulo e do período que aqui passaram. Elas foram bem recebidas pela imprensa mas, contrariamente às expectativas do autor, não tiveram sucesso comercial (esse foi um dos motivos que fizeram Militão voltar-se para os retratos). Em relação a essas imagens, que posteriormente fariam parte do *Álbum Comparativo*, é fundamental registrar uma característica peculiar, provavelmente fruto de sua inexperiência, que as difere de trabalhos similares realizados por outros profissionais da época, como Mulock, Klumb e Stahl: ao contrário desses fotógrafos, que preparavam criteriosamente os cenários de suas fotos para eliminar qualquer borrão causado por elementos em movimento não congelados, fossem eles pessoas, animais ou carroças, retirando-os do quadro, Militão não teve essa preocupação. Por isso, algumas de suas fotografias possuem "fantasmas" (imagens borradas) provocados pela incapacidade da tecnologia da época de congelar imagens em movimento. Esse detalhe, conforme discutido mais adiante, teria forte impacto no trabalho de Benedito Calixto.

Com relação ao *Álbum Comparativo*, elaborado em 1887, deve ser mencionado que não foi fruto de um projeto específico traçado pelo fotógrafo em 1862, mas sim da percepção que Militão teve das mudanças demográficas e urbanísticas pelas quais São Paulo passava e da oportunidade comercial que uma atualização e publicação das imagens originais feitas em 1862, decorridos vinte e cinco anos, apresentava. A partir das novas imagens e dos negativos preservados do primeiro trabalho, ele foi confeccionado com folhas de papel de seda de cores diferentes e contém 60 fotografias a partir de negativos em vidro de 17cm. x 24cm., coladas sobre cartão impresso 22 imagens de 1862 contra 37 de 1887 (e apenas uma de 1868).

Entretanto, apesar de o *Álbum Comparativo* não ter sido fruto de um projeto formalmente elaborado, sua importância para a construção da história paulista se faz presente até hoje. Já no início do século XX, Taunay considerou as fotografias de

¹³ Sobre esse risco de instrumentalização da arte veja CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998.

¹⁴ Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), nasceu no Rio de Janeiro e, antes de iniciar suas atividades como fotógrafo, foi ator de teatro. Veio para São Paulo em 1862 com a Companhia Dramática Nacional, para uma temporada, acabando por estabelecer-se na cidade junto com seus companheiros. Em São Paulo, inicia-se como fotógrafo no Ateliê Carneiro & Gaspar, anteriormente conhecido por Carneiro & Smith. Nesta nova atividade, soube conciliar o artista e o homem de negócios, realizando trabalhos documentais (como o *Álbum Comparativo*) e comerciais, principalmente retratos. Para maiores detalhes sobre o fotógrafo vide KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a Documentação Fotográfica de São Paulo (1862-1887); recuperação da cena paulista através da fotografia*. Dissertação de mestrado apresentada à Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Ciências Sociais). São Paulo, 1978 e LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

Militão além de ótimas, providenciais, a ponto de utilizá-las largamente como suporte para a confecção de obras para o Museu Paulista, como por exemplo as executadas por Benedito Calixto. Sobre a importância de trabalhos desta natureza, Rubens Fernandes Junior diz que *"a fotografia documental, essencialmente referencial, impregnada de conteúdo sócio-cultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica"*.¹⁵

E, especificamente sobre o trabalho de Militão e a importância de sua obra, afirma que *"talvez sem se dar conta da dimensão de seu esforço, Militão realizou um verdadeiro trabalho autoral, e este projeto de documentação urbana é o mais ambicioso realizado no Brasil, sem precedentes na história da fotografia da América Latina"*.¹⁶

Ainda em relação ao trabalho de Militão, Rubens Fernandes comenta que

*Militão contemplou a cidade com um prazer misterioso e uma curiosidade sem ambição. Isso torna seu trabalho mais revelador e próximo do leitor, que se imagina como se fosse o fotógrafo passeando por um deserto de homens e casas, desfrutando os últimos momentos da cidade que iria transformar-se de modo radical.*¹⁷

Porém, apesar do peso desta obra na construção da história paulista, não podemos ignorar seu estilo romântico e naturalista e suas qualidades estéticas, que se refletem no enquadramento simples e preciso, na escolha dos ângulos e na técnica apurada de tratamento do negativo e das impressões.¹⁸

Sobre as características que marcam as fotografias de Militão, Rubens Fernandes Junior escreve que elas

*..., mostram que a exploração e a repetição da temática urbana, os diferentes pontos de vista (plano e contraplano), as seqüências, que quando justapostas formam um panorama, e o enquadramento horizontalizado na maioria das vezes, constituem a marca da fotografia urbana de Militão.*¹⁹

De qualquer modo, a despeito do caráter documental do Álbum Comparativo, aliado às suas qualidades estéticas, pode-se dizer que sua principal contribuição encontra-se no reconhecimento da mutabilidade da cidade, como metáfora da inequívoca transitoriedade da vida através do tempo.²⁰

Benedito Calixto: pintor e historiador

Filho de caçaras, Benedito Calixto de Jesus nasceu em Itanhaém, no ano de 1853. Teve uma infância pobre e, antes de tornar-se artista, trabalhou como artesão por

¹⁵ JUNIOR, Rubens Fernandes. In: LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p.11.

¹⁶ Op. Cit., p.13.

¹⁷ Op. Cit., p.08.

¹⁸ Sobre esse aspecto escreveu Rubens Fernandes Junior: *"Em seu trabalho não detectamos arroubos estéticos. Nada de ângulos inusitados, nem imagens mirabolantes. Militão convence apenas com suas tomadas simples, que revelam uma cidade na qual predomina a espontaneidade e uma composição específica para a fotografia daquele momento."* Op. Cit., p.11.

¹⁹ Op. Cit., p.13.

²⁰ Tadeu Chiarelli diz que *"o Álbum além de um documento fundamental para os estudos da história da arquitetura e do urbanismo da cidade transcende o meramente factual e/ou documental para ganhar um sentido mais amplo, permitindo ao observador atingir uma compreensão não apenas (ou propriamente) do crescimento de São Paulo durante aquele período, mas, sobretudo, permite-lhe perceber de maneira definitiva o caráter inexorável e transitório da vida, do tempo."* CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.40.

21 Em relação à postura profissional dos artistas e do relacionamento de Calixto com a elite local, escreve Caleb Faria Alves: "Ao pintor, antes um homem ligado à corte, exige-se um comportamento também profissional. Não dependente do Estado, mas um artista a serviço da decoração dos lares burgueses, dos estabelecimentos públicos, dos institutos, dos bancos e das companhias. Entre os primeiros clientes de Calixto está, aliás, a Cia. Docas de Santos. O Teatro e outras atividades antes executadas por amadores ou por profissionais pouco qualificados sofrem as mesmas alterações." ALVES, Caleb Faria. "Mar Paulista". In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p.41.

22 ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p.47.

23 OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. "Benedito Calixto: Memória Paulista". In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p.19.

24 Quanto à atuação de Calixto em vários gêneros de pintura, atesta Tadeu Chiarelli: "Neste sentido é possível afirmar que, embora durante toda a sua carreira, o artista tenha sido visto como um paisagista e daí propenso a ombrear-se com Castagneto e Parreiras, na verdade ele atuava em todos os gêneros de pintura, tentando suprir a demanda por obras de arte, presente no âmbito da elite paulista aqui incluído o clero." CHIARELLI, Tadeu. "Benedito Calixto: um pesquisador que pinta". In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p.29.

25 Caleb Faria Alves escreve o seguinte a respeito de textos produzidos pelo historiador Benedito Calixto: "Os outros textos de Calixto são de temática bastante variada, mas quase sempre relacionada ao litoral: escreveu sobre cometas, etnografia (principalmente sobre índios do litoral paulista), biografias de várias personalidades (frei Gaspar, padre Jesuino do Monte Carmelo, padre Bartolomeu, Brás Cubas, sobre os jesuítas atuantes em São Paulo, Anchieta, Nóbrega, e outros) sobre arqueologia (principalmente sobre sambaquis) e sobre passagens da história paulista. Este último assunto compreende ataques de corsários à costa, descrições das povoações de Santos, São Vicente, Itanhaém e São Paulo e de acontecimentos históricos nos primórdios da colonização nesses lugares." ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. P.259.

Vários anos. Ainda jovem mudou-se para Brotas, no interior do estado de São Paulo, onde foi morar e trabalhar com seu irmão mais velho. Dessa forma aprendeu o ofício de pintor, sem jamais ter freqüentado a Academia Imperial de Belas Artes. Apenas aos 30 anos, idade avançada para um artista da época, teve oportunidade de estudar em Paris.

Calixto ficou conhecido principalmente por suas pinturas de paisagens do litoral paulista, onde passou grande parte de sua vida. Com relação a sua ligação com essa região, é necessário frisar que Calixto lá viveu, especialmente em Santos / São Vicente, em um momento de grande expansão social e econômica, o que, aliado à distância do Rio de Janeiro e da Academia Imperial de Belas Artes, criou um cenário favorável para que seu trabalho se desenvolvesse, pois não era usual que artistas daquela cidade se deslocassem para Santos. Além disso, nessa época o estado de São Paulo começava um processo de desvinculação da capital do Império e já demonstrava uma forte tendência republicana. A produção cafeeira crescia e o porto de Santos adquiria importância estratégica. Não fosse por essa conjunção de fatores, sua passagem de artesão para artista talvez nunca tivesse ocorrido.²¹ Caleb Faria Alves assim se pronuncia sobre o período: "*No final do século XIX, grandes companhias se instalaram em Santos. Dentre elas, salientam-se especialmente a Docas de Santos e a São Paulo Railway Company. Ambas encomendaram paisagens de Calixto*".²²

Ainda sobre o período em questão, Maria Alice M. de Oliveira afirma que "*as pinturas de Calixto são testemunhas de um momento de transição, passagem do século XIX ao XX, quando neste Estado tem início o processo de modernização ainda hoje em curso, gerador de transformações radicais nas cidades, no campo e no litoral*".²³

Porém, a obra de Calixto abrange muito mais do que paisagens litorâneas. Ele transitou por várias frentes, entre elas a pintura de cenas históricas, bíblicas e de costumes.²⁴ Por isso, em sua carreira destaca-se também a decoração de espaços públicos, em cidades como Bocaina, Ribeirão Preto, Amparo, São Carlos e Santos, onde decorou o Theatro Guarany. De fato, em função de suas raízes paulistas, de suas paisagens e de seus temas prediletos, seu trabalho foi muitas vezes comparado ao de Almeida Júnior, Antonio Parreiras e Giambattista Castagneto, importantes nomes da arte do período.

Benedito Calixto, além de pintor, foi também professor e historiador, tendo publicado dois livros: *A Vila de Itanhaém* e *Capitanias Paulistas*, ambos em 1895²⁵. O fato de Calixto ter sido historiador é significativo para o entendimento de sua obra, por seu aspecto determinante para a escolha dos temas e a maneira idealizada de retratá-los, o que se pode perceber pelo modo como deliberadamente

Promoveu ajustes nas imagens fotográficas originais que envolviam a supressão de elementos indesejáveis (populares, por exemplo) ou a inclusão de outros considerados necessários, como o tropeiro, mas que não se encontravam presentes.

O perfil de historiador de Calixto foi fundamental não somente para que fosse contratado pelas empresas e membros da elite paulista mas, sobretudo, para participar da construção da história de São Paulo promovida pelo Museu Paulista, sob a direção de Affonso Taunay²⁶. Entretanto, seu profundo interesse pela história de São Paulo e sua atuação como historiador podem ter gerado uma dualidade que criou algumas amarras ao seu trabalho artístico, não permitindo que explorasse novas possibilidades e vinculando suas obras a critérios de autenticidade e veracidade históricas que acabaram por subordinar aspectos estéticos a uma utilização fortemente instrumental da arte, conforme veremos a seguir.

Calixto e o Álbum Comparativo: a instrumentalização da arte

Em relação ao trabalho de Calixto, deve-se ressaltar que ele utilizou a fotografia na elaboração de seus trabalhos, tanto pelas chapas que fez das paisagens que queria retratar e dos cenários que montava para suas telas históricas, com sua câmera adquirida na França²⁷, como pelo uso de imagens de outros fotógrafos, notadamente imagens retiradas do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, de autoria de Militão de Azevedo.²⁸

Um ponto importante do trabalho de Calixto baseado no *Álbum Comparativo* é o fato do artista ter utilizado apenas imagens produzidas no ano de 1862, uma vez que o objetivo das telas era reconstituir o cenário da São Paulo colonial para o Museu Paulista, que sob a direção de Affonso Taunay procurava “construir” a história do Estado e da cidade de São Paulo, a ser mostrada ao público durante as comemorações do Centenário da Independência, em 1922. Esta escolha produziu um impacto significativo sobre o conjunto das obras. Entretanto, uma vez que a fotografia servia apenas como documento-base para a elaboração da tela, uma prática muito comum entre os artistas era a de fazer retoques e “correções” para eliminar aquelas suas características que não estivessem de acordo com a mensagem ideologicamente elaborada que se desejava transmitir.²⁹

Por isso, alinhado ao caráter idealizado do projeto de Taunay, Calixto deliberadamente alterava ou editava a imagem original, fosse ela fotografia ou desenho, para melhor adequá-la à idéia que desejava transmitir, conforme seus

26 No tocante aos critérios adotados para seleção das fontes a serem utilizadas na confecção das obras, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho fazem o seguinte comentário: Já no caso das fontes iconográficas, o reconhecimento da autenticidade advém da confirmação de documentos textuais abalizados (inventários, crônicas e relatos). Outro critério pode ainda servir de controle caso o documento iconográfico seja de época mas não passível de ser confrontado. O que o torna singularmente importante: trata-se de verificar as qualidades plásticas da obra, no caso, a aplicação do desenho preciso, detalhista, filiado às representações de cunho realista. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série N° 1*, 1993. São Paulo, 1993. p.149.

27 Milton Teixeira cita o verso de uma fotografia, de uma série pertencente ao Museu Paulista da USP, em cujo verso encontra-se um depoimento dado por Benedito Calixto de Jesus Neto, neto do pintor, que diz: “Calixto era apaixonado por fotografia. Quando veio de Paris em 1864, trouxe consigo um aparelho completo de fotografia. Possivelmente essas (fotografias) foram feitas com tal aparelho. Em sua casa, em São Vicente, nas dependências chamadas quartinhos, havia uma câmara escura com aparelhamento completo para revelar, copiar e ampliar fotografias. Quando morreu, em 1927, ainda existiam no sótão de sua casa dois caixotes de bacalhau cheios de chapas de fotografias feitas por ele, seu filho e seu genro. Documentário precioso que infelizmente se perdeu.” TEIXEIRA, Milton. B. Calixto: imortalidade. Santos: UNICEB, 1992, p.77.

28 Milton Teixeira faz referência ao seguinte trecho escrito por Dalton Sala em Benedito Calixto: Memória Paulista, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1990: “...um seguimento da obra de Calixto busca cada vez mais um caráter documental, baseado em pesquisa e em registros fotográficos do passado. Muitos de seus quadros reproduzem situações imagéticas, valendo-se das fotografias de terceiros, algumas vezes modificadas por dados obtidos em arquivos e sugestões de sua imaginação.” TEIXEIRA, Milton. B. Calixto: imortalidade. Santos: UNICEB, 1992, p.77.

29 Em transcrição de um trecho de correspondência entre Calixto e Taunay, Caleb Faria Alves ilustra bem o uso da fotografia como mero instrumento: “Esse caráter comparativo e auto-referenciado do acervo do Museu (Paulista) pode ser melhor exemplificado com a relação entre as fotografias e as telas”: “Recebi ontem o seu cartão e hoje mesmo mandei encaixotar o quadro reproduzindo a velha fotografia da rua da Constituição, hoje Florêncio de Abreu. (...) A fotografia, embora seja boa está muito retocada com branco e a luz é bem indecisa; em vista disso eu preciso acentuar a hora dando-lhe mais vigor nas sombras, para melhor efeito.” Op. Cit., p.238.

³⁰ Tadeu Chiarelli tece o seguinte comentário a respeito da fotografia dentro dos critérios hierárquicos da Academia: "Se Taunay omitiu a existência dos originais, mesmo quando esses eram desenhos ou aquarelas, não pode nos surpreender o fato dele ter omitido que certas pinturas que encomendou foram baseadas em fotografias de São Paulo produzidas no século passado (XIX). Se o desenho e a aquarela, segundo seu ponto de vista, não eram nobres o suficiente para espelhar a dignidade de São Paulo, a fotografia um meio mecânico e supostamente despido de qualquer aura artística não poderia jamais ser admitida como base para a pintura." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.39.

³¹ CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p. 38.

³² Sobre a questão da perda do lirismo no trabalho de Calixto, Maria Alice Milliet de Oliveira diz que: "Em muitos quadros o lirismo impregnado na maioria de suas paisagens litorâneas reflui para dar lugar à objetividade requerida pelo encomendante. É o caso das pinturas pertencentes ao acervo do Museu Paulista e de outras tantas do Museu de Arte Sacra de São Paulo e da Prefeitura da Câmara de Santos. Tratadas como documentos estas obras servem à constituição de uma memória iconográfica paulista." OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. "Benedito Calixto: Memória Paulista" In: *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p.21.

próprios critérios e, principalmente, aqueles estabelecidos pelo contratante da obra, no caso, Taunay. Tal procedimento deveria legitimar a obra a ser exposta. Isso demonstra que Calixto (e outros artistas) sentiam-se à vontade para alterar propositadamente o conteúdo da imagem original devido a uma instrumentalização da arte aliada a critérios de "nobreza" ligados ao academismo ainda vivo e que lutava por manter sua hegemonia contra crescentes manifestações modernistas.³⁰

Em seu texto *Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista*, Tadeu Chiarelli comenta essa instrumentalização da arte afirmando que "essa necessidade de copiar os desenhos numa outra técnica, "mais nobre", demonstra ainda mais claramente como para Taunay a arte não passava mesmo de um instrumento para seus propósitos".³¹

A adoção do procedimento de editar e alterar conscientemente a matriz fotográfica traria conseqüências para o trabalho de Benedito Calixto, visto que isso forçosamente o levou a descaracterizar a obra fotográfica original.

Analisando-se especificamente as telas selecionadas, percebe-se que as alterações feitas por Calixto afetaram três aspectos das fotografias: a luz, os personagens e elementos do cenário.

No tocante à luz, o pintor promoveu alterações que objetivavam uma visualização do local na "melhor hora do dia" para realçar aspectos físicos e arquitetônicos, devido a um suposto melhor aproveitamento do claro-escuro, e corrigiriam a iluminação do céu, em sua visão, muito distorcida pela luz excessiva provocada pela longa exposição. Porém, ao promover tais ajustes, em relação à matriz fotográfica, Calixto "revela" tudo aquilo que no original fotográfico estava apenas subentendido, desse modo não apenas descaracterizando a obra de Militão, mas tirando grande parte do lirismo nela contida, em nome da precisão histórica.³²

No que se refere aos elementos constituintes do cenário, Calixto promoveu uma verdadeira limpeza, com vistas a eliminar quaisquer características que pudessem macular o ambiente e comprometer a imagem que se criava de São Paulo, como lixo ou entulho, por exemplo. Exemplo claro desse procedimento é a tela "Rua da Cruz Preta em 1858", na qual todo o entulho que se espalha ao longo da rua na fotografia de Militão simplesmente desaparece e a árvore localizada dentro de uma casa no lado direito da imagem é devidamente "podada".

As alterações mais profundas, entretanto, foram aquelas relativas aos personagens que habitavam os originais fotográficos, pois é exatamente aí que se encontra o caráter mais ideológico de suas telas, ao eleger-se apenas aqueles que representavam o paulista trabalhador, corajoso e desbravador, como o tropeiro e o

bandeirante, que teriam construído a história do estado.³³ Qualquer elemento estranho foi sumariamente eliminado das telas e, quando necessário, novos elementos foram incluídos. Além disso, o pintor também suprimiu aquelas pessoas que apareciam como borrões na fotografia, devido à impossibilidade de congelamento da imagem em movimento com a tecnologia de então, e se apresentavam como um importante elemento constitutivo das fotografias de Militão de Azevedo.³⁴ Em "Largo dos Remédios" e "Rua da Quitanda", a supressão de algumas pessoas é evidente, enquanto que, em "Rua da Cruz Preta em 1858" vemos claramente a inclusão de um carroceiro inexistente na matriz fotográfica. Este procedimento de Calixto acaba por também revelar outro efeito não tão aparente, mas importante: as imagens fantasmagóricas causadas pelos borrões provocados pelo não congelamento da imagem de pessoas e veículos em movimento representam, elas mesmas, uma passagem de tempo, mesmo que breve, a qual corresponde ao próprio tempo de deslocamento dos elementos dentro da fotografia. Calixto, ao eliminar essas imagens de suas telas acaba por suprimir esse efeito de passagem do tempo dentro da própria tela. De qualquer modo, como será visto a seguir, uma passagem do tempo muito mais marcante no trabalho de Militão de Azevedo, que surge quando as fotos realizadas em 1862 são postas lado a lado com aquelas produzidas em 1887, desaparece por completo nos quadros de Calixto, visto que em seu recorte ele utilizou apenas imagens de 1862.

Ao promover alterações em relação à imagem fotográfica original, principalmente no tocante às correções de luz e às alterações dos elementos humanos, Calixto procurou revelar em seu trabalho eventuais aspectos ou detalhes das imagens que pudessem estar apenas subentendidos nas fotografias. Mas, ao adotar tal procedimento, o pintor obteve o efeito inverso, ou seja, a perda daquilo que é revelado nos detalhes das fotografias, através da indumentária, do gestual e do



Benedito Calixto de Jesus.
Rua da Quitanda em 1862,
sem data. Óleo sobre tela.

³³ Sobre o caráter ideológico das telas de Calixto, diz Tadeu Chiarelli: "No caso das cópias encomendadas por Taunay, a questão não era reproduzir as cores (nem sempre existentes nos originais), o claro-escuro ou qualquer questão formal. A proposta era reproduzir aquilo que Maltese denomina "tema ideológico" o significado iconográfico e (ou) iconológico do original. Era exatamente isso o que Taunay queria resgatar nas reproduções que encomendava e, neste sentido, seria até uma operação com certos graus de legitimidade, se ele de alguma forma deixasse explícitos seus propósitos." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.39.

³⁴ Tadeu Chiarelli diz o seguinte sobre esse ponto: "Calixto, tão preocupado com a documentação do passado paulista quanto Taunay, deixou de lado a sua já fraca sensibilidade artística, preocupando-se apenas em tornar mais visível, mais palpável, pode-se dizer, os contornos das figuras muitas vezes apenas delineadas pela câmara de Militão." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.45.

35 Interessante notar as palavras de Rubens Fernandes Junior a esse respeito: "Se a fotografia de Militão ainda nos surpreende e nos espanta, seus detalhes revelam que ela está impregnada de outros instantes. Nesse turbilhão de imagens dentro de imagens, podemos encontrar os olhares fúgidos e desconfiados dos cidadãos anônimos; ou a misteriosa e imperceptível presença de gestos que não se oferecem aos olhares apressados; ou o espanto desafiador e a reverência acanhada das crianças diante da estranha máquina de produzir imagens; ou ainda, o incrível universo das sombras tênues e congeladas produzidas pela sua fotografia, que em vez de esconder, revelam." In: LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p. 11.

36 Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho fazem o seguinte comentário sobre a exploração de detalhes por Calixto: "Nesse caso a grande dimensão permite um melhor aproveitamento da composição analítica, incentivando a observação de pequenas unidades dentro do conjunto, de que o exemplo mais notável é a tela de Benedito Calixto 'Inundação da Várzea do Carmo em 1892', que apesar de não pertencer à série de pinturas encomendadas por Taunay, figurava com estas na sala dedicada à Antiga Iconografia Paulistana." LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antiga, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série* Nº 1, 1993, São Paulo, 1993, p. 152.

37 Esse comentário de Tadeu Chiarelli é ilustrativo desse efeito da obra de Calixto sobre as fotografias de Militão: "Se a pintura histórica possuía como dever conceber um 'momento fecundo' que desse conta do fato histórico que queria registrar, o *Album de Azevedo* registra o fato histórico (a transformação da cidade) pela lacuna, justamente pela ausência de uma eleição de um momento fecundo qualquer. O cerne do interesse de sua obra está no fato de ter utilizado o meio fotográfico como detonador da memória vivida não como construção, como um texto preconcebido." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p. 40.

37 Esse comentário de Tadeu Chiarelli é ilustrativo desse efeito da obra de Calixto sobre as fotografias de Militão: "Se a pintura histórica possuía como dever conceber um 'momento fecundo' que desse conta do fato histórico que queria registrar, o *Album de Azevedo* registra o fato histórico (a transformação da cidade) pela lacuna, justamente pela ausência de uma eleição de um momento fecundo qualquer. O cerne do interesse de sua obra está no fato de ter utilizado o meio fotográfico como detonador da memória vivida não como construção, como um texto preconcebido." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p. 40.



Militão Augusto de Azevedo
Rua da Quitanda, 1862.
Fotografia

olhar do transeunte, o típico representante do povo. Ao final das contas, o que aparece em suas telas é um paulistano idealizado, que não corresponde aos indivíduos presentes nas fotografias, tampouco ao paulistano típico de meados do século XIX.³⁵ Isso compromete ainda mais o trabalho de Calixto se pensarmos que, pela própria natureza de suas telas, todas a óleo e de dimensões razoáveis 50cm X 60cm em média, esses detalhes reveladores das fotografias poderiam ser transportados com sucesso para suas pinturas e que ele já havia se aproveitado disso em outros trabalhos.³⁶

A consequência de todos os ajustes e alterações efetuados por Calixto é uma profunda descaracterização não apenas do trabalho de Militão de Azevedo, como também de seus objetivos.³⁷ Tadeu Chiarelli ilustra este ponto de vista ao afirmar em catálogo elaborado para exposição da obra de Benedito Calixto, que com a adoção da fotografia como base para suas pinturas, essas se tornaram "meras ilustrações, encenações onde o pictórico sucumbe ao literário e/ou teatral". Se o filósofo Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara*, nos mostra que a fotografia está muito mais para o teatro que para a pintura, por sua dramaticidade, realidade e instantaneidade, tem-se aqui um exemplo de uso da fotografia que contraria essa definição, já que a pintura de Calixto retirou os elementos presentes na obra fotográfica que lhe conferiam tais características sem nos proporcionar nada significativo em troca com a mudança de suporte.

A Questão Temporal

Como foi visto, a opção de Calixto, com o total apoio de Taunay, por promover ajustes e alterações na matriz fotográfica de Militão de Azevedo por ocasião da mudança de suporte para a tela, provocou efeitos que aparentemente causaram profundas distorções na obra do fotógrafo. Não obstante, existe um outro fator,

talvez mais importante, a descaracterizar o trabalho de Militão no *Álbum Comparativo*: a questão temporal.

O fotógrafo colheu imagens de alguns locais da cidade de São Paulo, particularmente da região central, com um intervalo de 25 anos, procurando preservar o máximo possível o ângulo original da primeira fotografia, de 1862, ao fazer a segunda tomada em 1887. Assim fazendo, ele não apenas dotou seu trabalho de forte caráter documental, conforme sua proposta, como deslocou a questão da passagem do tempo para o centro de qualquer análise do *Álbum*, ao nos proporcionar uma ferramenta as fotografias que mostravam claramente a passagem de São Paulo de uma simples vila ainda colonial para uma cidade que se tornava efervescente e estava à beira de transformar-se em um grande centro urbano e carro chefe do país. Enfim, a despeito da inegável qualidade técnica e artística do *Álbum*, seu principal ponto de interesse reside no movimento, fruto do intervalo temporal, e não na imagem estática, o que lhe confere um elevado grau de dramaticidade.

Entretanto, ao resgatar apenas algumas das imagens, e somente daquelas feitas em 1862, Calixto descaracteriza a proposta original, tornando proibitiva qualquer comparação temporal.³⁸ E, ao impossibilitar tal comparação ao observador, o pintor faz com que suas telas produzam uma imagem que, conforme afirma Tadeu Chiarelli, "*apenas guarda daquela original certas analogias*".³⁹ Isso, aliado às alterações de conteúdo, condena suas obras a não serem nem históricas, nem documentos, cabendo esse último papel à própria fotografia. A impressão que temos de seu uso da fotografia, é que ele confia mais nela do que na pintura, além de ilustrar a visão apenas instrumental que muitas pessoas da época ainda possuíam da fotografia em particular e da arte em geral, como já discutimos.

Outro problema decorrente da opção por imagens de 1862 apenas, é mostrar uma São Paulo completamente oposta àquela retratada por Militão pois, como vimos, as imagens comparativas evidenciam uma cidade preste a entrar em ebulição e em franco crescimento, enquanto as telas de Calixto mostram uma cidade colonial, tranqüila e pacata. Obviamente que isso está de acordo com a proposta de Taunay, e o pintor fez aquilo para o que foi comissionado, mas isso não o exime de ter fugido significativamente daquilo que constitui o principal ponto de interesse do "*Álbum Comparativo*", privando o espectador de uma leitura muito mais rica, uma vez que a obra exposta foi a sua, não a de Militão mesmo que boa parte do público já conhecesse as fotografias por outros meios, como periódicos da época e do próprio álbum, que mesmo que não tenha sido um sucesso de vendas, foi comercializado. Em suma, o historiador falou mais alto e Calixto se utiliza desta sua faceta para

³⁸ Com relação à questão da temporalidade, Tadeu Chiarelli diz que: "...as pinturas feitas por Benedito Calixto a partir das fotos de Militão de Azevedo constituem um desmantelamento da original do fotógrafo. Escolhendo apenas algumas fotos para copiar Calixto esfacelou o sentido poético da produção de Militão, que tinha na explicação dos efeitos da transitoriedade do tempo sobre a cidade de São Paulo, o seu ponto principal." CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre Arte e História no Museu Paulista" In: *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Org). São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.44.

³⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Benedito Calixto: um pesquisador que pinta*. In: Benedito Calixto: um pintor à beira-mar. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p.33.

afirmar o potencial construtivo da imagem na pintura. Mas, ao exibir suas telas ao grande público em um museu de ampla circulação, estas se tornam automaticamente objeto de análise também do ponto de vista artístico e estético, não apenas histórico e pedagógico. Por isso, conscientemente ou não, ao permitir que a voz do historiador prevalecesse, Calixto assumiu, como artista que era, alguns riscos,⁴⁰ que iriam desde não ter seu trabalho reconhecido como arte, mas apenas como documento, até ver intensificadas posições críticas que o caracterizavam como conservador e avesso às novas possibilidades abertas pelos movimentos propostos pelas vanguardas européias, com as quais teve contato, mas dos quais pouco se utilizou.

Considerações finais

Ao desenvolvermos nossa análise da transposição de imagens fotográficas do *Álbum Comparativo* de Militão de Azevedo para a tela por Benedito Calixto, mediante encomenda do Museu Paulista, algumas questões se apresentam: a instrumentalização da arte que parece permear o trabalho do pintor, de natureza fortemente ideológica; as implicações temporais decorrentes do recorte efetuado por Calixto - em termos de quantidade de imagens e, principalmente, ao selecionar imagens apenas do ano de 1862 - e da "correção" das imagens fantasmagóricas das fotografias originais; e o impacto da mudança de suporte da fotografia para a pintura sobre o referente.

Se, sobre as duas primeiras questões o quadro nos parece mais claro, sobre a terceira pairam mais questões que respostas e, além das já colocadas, muitas outras podem, e devem, surgir. De qualquer modo, nossa intenção ao elaborar esse trabalho não foi a de lançar luz sobre questão tão complexa e ainda pouco explorada, mas apontar possíveis caminhos a serem percorridos.

Bibliografia complementar

LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação de mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus Araraquara/SP. Araraquara, 2002.

⁴⁰ Estas palavras de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho são ilustrativas dessa questão: "No álbum de Militão tem-se, assim, a imagem de uma cidade articulada, em processo de modernização pelo menos no que diz respeito ao seu desenho urbano e em expansão. A série fotográfica montada por Taunay, visando a feitura das telas encomendadas, ao desprezar todas as panorâmicas e, principalmente, os registros de 1887 (com exceção da fotografia do Largo de São Bento), conforma uma imagem praticamente oposta àquela do álbum comparativo: uma cidade vazia, estável, sem quaisquer sinais de crescimento ou mudança." LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série* Nº 1, 1993. São Paulo, 1993, p.156.

A presença da imagem fotográfica nas artes plásticas do século XIX

Vanessa Biazoli¹

A invenção de Niépce e Daguerre

Desde os tempos de Leonardo da Vinci muitos foram aqueles que se empenharam em encontrar um meio com o qual fixar as imagens da *câmara escura*. Todavia, foi somente em 1826 que um desconhecido pesquisador francês, Joseph Nicéphore Niépce, descobriu a mais importante influência transformadora exercida sobre as artes plásticas a partir do século XIX.

Louis Jacques Mandé Daguerre, aperfeiçoou o invento com um novo método de reter imagens, agora sobre placas de metal, conseguindo realizar sua primeira fotografia em 1837. Estava inventado o *daguerreótipo*, que possuía uma emulsão muito mais sensível à luz do que as utilizadas por Niépce, o que acabou por reduzir o tempo de exposição para apenas alguns minutos.

A imagem produzida era de extraordinária nitidez, reproduzindo detalhes sutis e contornos com linhas precisas. Tal fidelidade no registro da realidade causou grande admiração à época e garantiu o sucesso do processo até o início dos anos de 1850.

Logo, as reações ao surgimento da fotografia e sua relação com as artes plásticas não tardaram a surgir.

Revolução Industrial e Revolução Francesa

Se a fotografia de algum modo pôde corroborar para a singularização dos sujeitos em oposição à supervalorização dos objetos, não se deve esquecer que tal acontecimento é anterior ao seu surgimento. Além do mais, a sociedade européia passava por mudanças que alterariam toda sua "visão de mundo" intrínseca à época, rompendo com antigas crenças em favor de preceitos inovadores. A fotografia deve ser inscrita no quadro daquelas profundas alterações político-sociais provocadas pela Revolução Francesa e, posteriormente, pela Revolução Industrial.

No momento em que a sociedade européia se confronta com uma paisagem transformada e com novos instrumentos de produção e locomoção que modificam antigos hábitos sociais e também antigas concepções de arte, o embate entre

³⁸ Mestranda em História da Arte pela ECA/USP; Bacharel em História pela Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp - Franca); educadora de arte em exposições.

criação e mecanização, instaurado a partir do final do século XVIII, torna-se um fato concreto e auto evidente, personificado na materialidade física e conceitual da então inovadora fotografia.

O papel desempenhado pela fotografia na composição da experiência humana baseada em fenômenos como a urbanização, a mecanização, a racionalização, os transportes, a comunicação etc. fazem com que a sociedade, emersa das duas revoluções do final do século XVIII, exija outras qualidades à arte que não necessariamente lhe eram inerentes, tais como: rapidez e precisão.²

Final do século XIX

Em comparação com o estágio inicial de seu desenvolvimento, pode-se observar que o papel da fotografia como renovação técnica avança qualitativamente a partir de 1850, período no qual passa a ser associada a experimentos teóricos, estéticos e científicos. E que, em função disso, também vem a assumir em determinadas circunstâncias a alcunha de espaço mediador entre a arte e a ciência.

O conjunto de descobertas envolvendo a fotografia abriu caminho para um outro estágio nos questionamentos sobre essa. Esse novo momento, como já foi dito, não pode ser analisado isoladamente do progresso industrial e das transformações sociais que aturdiram a sociedade ocidental de então. A idéia de "obra prima" e muitos dos preceitos que orientavam a concepção estética do período que se estendeu até 1870 foram paulatinamente permeados por novos parâmetros que acentuaram principalmente a questão sobre a obra de arte e a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica, fazendo com que muitos valores estéticos se subordinassem a critérios de objetividade, praticidade e utilidade.³

Brasil

O primeiro anúncio sobre a invenção do daguerreótipo chegou à corte tupiniquim em 1º de maio de 1839 por meio de notícia publicada no periódico carioca *Jornal do Commercio*. Mal sabiam os brasileiros que em terras nacionais, mais precisamente em Campinas, interior do Estado de São Paulo, o francês Hércules Florence, radicado no Brasil desde 1824, desenvolvia pesquisas e realizava experimentos que culminariam com a invenção de um método fotográfico semelhante ao calótipo.

Florence chegou a razoáveis resultados com experiências de impressão pela luz do sol, assim como, desde 1833, em registrar as imagens dos objetos numa rudimentar câmara escura. Seus "clichês", preparados sobre vidro, serviam de negativo para a obtenção de cópias por contato com papel sensibilizado a cloreto de ouro, cloreto de prata e nitrato de prata. Para fixar suas cópias a cloreto de ouro, Florence se utilizou de urina, em função da existência do amoníaco em sua

² FABRIS, Annateresa. "Uma outra história da arte?" [Trabalho apresentado em *A história da arte hoje*. Seminário de pós-graduação do Dep. Artes Plásticas, ECA - USP, São Paulo, 16-19 maio 2000].

³ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v.1) São Paulo: Brasiliense, 1987.

composição. Posteriormente, empregou o amoníaco cáustico (hidróxido de amônia), para a fixagem de cópias a cloreto de prata.⁴

Contudo, tendo em vista as enormes dificuldades técnicas enfrentadas por Florence, já que seu acesso aos materiais e equipamentos necessários à pesquisa era restrito tanto em função de suas condições econômicas, quanto de seu distanciamento dos centros urbanos, haja vista que a única grande cidade brasileira do período era o Rio de Janeiro e toda a tecnologia acessível no país provinha da Europa e EUA, Florence só veio a consumir seu invento em 1840, fato que o relegou a um plano mais que secundário na história da fotografia.

O daguerreótipo chegou ao Brasil trazido pelo abade francês Louis Compte que, em viagem ao redor do mundo no navio-escola *L'Orient*, desembarcou no porto da Bahia e depois no Rio de Janeiro em dezembro de 1839.

Motivado pelas demonstrações do abade Compte, D. Pedro II adquiriu seu próprio equipamento de daguerreotipia em março de 1840, oito meses antes de vir a ser comercializado no Brasil. Em 1841, o Imperador já dominava a técnica da "nova arte", enquanto, com grande curiosidade do público, a fotografia era introduzida no país, à semelhança do que ocorria no resto do mundo.⁵

Expansão da fotografia no Brasil

O Rio de Janeiro, maior porto de escoamento de matérias-primas nacionais para os mercados exteriores, além de ser sede da Corte, era também a cidade mais populosa e, apesar de toda a movimentação comercial consequente desse fato, Rio, Salvador e Recife, por muito tempo não representaram um mercado consumidor relevante para o retrato fotográfico se comparadas aos grandes centros europeus; daí a razão do reduzido número de profissionais que atuavam nesta especialidade, particularmente nos anos de 1840 aos anos de 1850. Entretanto, isso não impediu que muitos daguerreotipistas, transeuntes de diversas nacionalidades, se instalassem ao longo dessas décadas, porém sazonalmente, no Rio de Janeiro e em outras capitais da costa, sendo um hábito comum desses profissionais anunciarem seus serviços pela imprensa local, comunicando sua chegada e suas aptidões "artísticas".

Mas, tendo em vista que o período é anterior ao completo estabelecimento das estradas de ferro no Brasil, fica claro porque os daguerreotipistas itinerantes, por mais aventureiros que fossem, não se aventuravam em longas viagens país adentro sobre o dorso de animais transportando o pesado e delicado equipamento em busca de alguns raros e esparsos clientes. A presença desses pioneiros no ofício da fotografia em terras brasileiras possivelmente pode ser tomada como evidência da

⁴ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.21.

⁵ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

notável expansão da mesma nos países de origem de tais profissionais, fato que os teria levado a procurar por novos mercados ainda inexplorados.

Vale lembrar, como exemplo, que São Paulo só veio a ser interligada por via férrea ao porto de Santos em meados da década de 1860 e à Capital do Império, Rio de Janeiro, em 1877. Isso alude as razões pelas quais foi tão lenta a evolução da atividade fotográfica na capital paulista das três primeiras décadas após o advento da fotografia. Mesmo sendo São Paulo o berço da proeminente burguesia cafeeira nacional que, quanto mais ascendia economicamente, mais ansiava por *status* sociais imitados das aristocracias européias.

A fotografia tornava-se, então, não só símbolo de modernidade como marca de status e de civilização; uma distinção nas mãos de poucos. Assim, se os usos e funções políticas da fotografia no século XIX tenderam a expandir, de outro modo dialogaram com o imaginário local, que por meio dela reproduzia imagens e paisagens como o fez Marc Ferrez a partir da década de 70. Mas a nova técnica também servia para atestar enriquecimento pessoal. Sobretudo essa côrte urbana, em vista da morosidade e dos preços ainda mais elevados dos retratos a óleo, aderiu ao retrato fotográfico, feito às dúzias para ser dado de presente ou trocado.⁶

A partir de 1860, principalmente no Rio de Janeiro, se encontravam efetivamente estabelecidos no país, estúdios fotográficos. O crescimento do mercado, fator imprescindível para que se fixassem tais estúdios no Brasil, deu-se em função de uma nova clientela que se incluía junto à nobreza oficial, a aristocracia agrária, a burguesia comercial, funcionários do clero e do império, ou seja, os primeiros representantes da *middle-class* brasileira: militares, padres, funcionários da administração pública, artistas, professores, profissionais liberais, entre outros, ávidos consumidores da última mania européia recém chegada ao Brasil: o *carte de visite*.

A fotografia e o Imperador

Segundo Schwarcz, a família real também aderiu à voga das *cartes de visite*. Simpatizante de novas experiências, D. Pedro II, além de ser versado na técnica e prática fotográfica também fez questão de ser fotografado, especialmente a partir dos últimos anos da década de 1850, quando a fotografia propriamente dita negativo/positivo veio a substituir o daguerreótipo. Outro acontecimento de grande monta foi o pioneirismo do Monarca ao conferir o título de Fotógrafo da Casa Imperial a *Buvelot & Prat*, antecipando-se dois anos à rainha Vitória, da Inglaterra. Isso torna evidente o quanto a fotografia possibilitou multiplicar a visibilidade da monarquia e ampliar a situação em que esta se via retratada.

Fazendo uso da "aura objetiva" na qual a fotografia era circunscrita, ou seja, todo o caráter material realista do qual a fotografia se imbuía, o monarca mostrava-se de forma "real" mesmo àqueles que nunca o viram pessoalmente, por mais que a

⁶ *Idem*, p. 349.

paisagem, os elementos, a expressão e a indumentária muitas vezes criassem ambientes imaginários.

A nova técnica permitia não só multiplicar e espalhar a imagem do imperador por todo o Brasil (mesmo porque era mais econômica), como uma representação moderna de D. Pedro II [...]. Técnica e imagem no caso colavam-se: a fotografia servia aos propósitos da modernidade, assim como a pintura ficava reservada aos momentos mais solenes e de realização de rituais.⁷

Dentre os inúmeros fotógrafos que se estabeleceram no Brasil à época, foi o Alemão Alberto Henschel a criar a "empresa" fotográfica. A *Photographia Allemã* de Henschel teve sucursais na Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo.

Outro estúdio fotográfico bastante renomado foi o do suíço Wilhelm Gaensly. Em 1871, Gaensly se instalou em Salvador ao que parece associado por algum tempo a Waldemar Lange dedicando-se ao retrato e à documentação, tanto na Bahia, onde atuou até meados da década de 1880, como em São Paulo, cidade para a qual se deslocou por essa época e onde se fixou definitivamente.

No entanto, foram provavelmente, Joaquim Insley Pacheco e José Ferreira Guimarães, os fotógrafos retratistas mais bem sucedidos da Corte. Ambos tiveram o privilégio de serem premiados em diversas exposições nacionais e internacionais, além de receberem títulos e comendas do Imperador.

Mas certamente, dentre todos os fotógrafos que atuaram no Brasil do século XIX, foi Militão Augusto de Azevedo quem legou, ao registro e documentação de uma época, uma das mais importantes obras fotográficas.⁸

Academia Imperial de Belas Artes

Desde a maioridade do Imperador, o país vinha passando por uma nova situação política, algo que possibilitou o surgimento de uma nova época para a arte e a cultura nacionais. Dentro desse novo contexto, o ensino artístico oficial no Rio de Janeiro começou a vivenciar possibilidades de transformação: foi o caso da Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1826.

Em 1854, o intelectual e artista Manoel de Araújo Porto Alegre assumiu a direção daquela instituição. Logo, uma série de modificações curriculares foi posta em pauta, objetivando uma nova situação para as artes, no bojo da cultura nacional.

Vale ressaltar que a difusão da fotografia no Brasil ocorreu paralelamente às modificações curriculares propostas por Porto Alegre que, visando o fomento de um novo projeto para a arte brasileira sob a supervisão do Estado Imperial valorizou como tema cenas retiradas da história, da literatura e da poesia. Projeto formulado e

⁷ *Idem*, p. 330.

⁸ KOSSOY, B., *op. cit.* pp. 46-51.

estruturado a partir dos procedimentos técnicos e estilísticos consagrados pelas academias européias mais conservadoras.⁹

Assim, no momento em que uma nova visualidade começa a se formar no Brasil, constituída pelo imaginário criado pela fotografia, as instâncias da arte oficial do país estruturam uma visualidade pautada num imaginário que, repleto de temas "brasílicos", replicam procedimentos e estilemas oriundos da mais tradicional arte européia.¹⁰

Ou seja, a Academia Imperial de Belas Artes não estava alheia à fotografia e à influência que esta poderia exercer sobre a pintura, mas mesmo assim, optou por seguir as normas pictóricas mais convencionais da Europa para, nesses moldes, constituir uma "brasilidade" para o país. Dois exemplos a serem citados, são os casos dos pintores brasileiros do século XIX ligados à Academia Imperial, Victor Meirelles e Pedro Américo.

Victor Meirelles, conforme Chiarelli, ao escrever sobre a presença da fotografia na II Exposição Nacional, realizada no Rio de Janeiro, em 1866:

(...) reclamaria para a fotografia o papel de "importante auxiliar", tanto para as ciências quanto para as artes, às vezes considerando-a expressão autônoma, às vezes como expressão derivada das modalidades artísticas bidimensionais que a antecederam (a xilo, a gravura em metal, a litografia).¹¹

Quanto a Pedro Américo, esse chegou a atestar em documento redigido a respeito do quadro *O Brado do Ipiranga* (1888), ter feito uso "de algumas fotografias policromadas", onde apareciam condecorações e medalhas da época da independência, para seus estudos e esboços preliminares.¹²

A fotografia e a pintura de paisagem

Apesar disso, pintores brasileiros *paisagistas*, inspirados no *realismo* e *naturalismo* europeus, fizeram amplo uso da fotografia para alcançarem a representação mais exata possível da natureza. Esses movimentos na arte realismo e naturalismo provocaram sérios debates na Europa, principalmente durante o Salão de 1859, onde o poeta e crítico Charles Baudelaire atacou veementemente a maneira como essa pintura estava fazendo uso da fotografia, chegando a classificar tal influência como perniciosa e degradante. Para Baudelaire, a pintura ao invés de usar a fotografia como instrumento auxiliar, estava simplesmente "copiando" a fotografia.¹³

Contudo, de acordo com Lima, na divulgação propagandística bem como nas críticas e artigos publicados na época, o discurso adotado no Brasil primou por enfatizar as potencialidades da fotografia enquanto "legítima obra de arte", muitas vezes não ressaltando qualidades tais como praticidade, verossimilhança com a realidade concreta ou o plausível uso científico da mesma. Sendo que muitos anúncios publicitários desse período demonstram a ênfase com que fotógrafos atestavam o

⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Quando a fotografia se torna arte?: um panorama do uso da fotografia por artistas brasileiros*. São Paulo, 2005. (Texto inédito)

¹⁰ *Idem*, p. 04.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 04.

¹² MELO, Pedro Américo Figueiredo e. *O Brado do Ipiranga ou Proclamação da Independência do Brasil*. Algumas palavras acerca do fato histórico e do quadro que o comemora. Florença: Tipografia da Arte della Stampa, 1888.

¹³ SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza editorial, 1994, p. 153.

caráter artístico de seu ofício, cientes de que o sucesso das vendas residia justamente na aproximação com a pintura.

A essa característica da trajetória da fotografia no Brasil podemos relacionar a ausência das discussões polarizando fotógrafos e pintores que por tantos anos alimentaram a intelectualidade européia. Aqui não parece ter havido uma resistência do mesmo porte em aceitar a fotografia enquanto arte.¹⁴

Todavia, independente da controvérsia em torno do tema se no Brasil a relação entre a fotografia e a pintura foi hostil ou amigável pode-se dizer que é com a pintura de paisagem, assessorada pela fotografia, que começam a surgir novas mudanças no estudo e execução das telas, tais como: a escolha do foco, o enquadramento, a composição, o maior clareamento da paleta, o estudo da luz pela hora do dia, do ano etc.

A fotografia possibilitou ao pintor de paisagem paralisar um determinado momento, com isso, o pintor passou a dispor do tempo que lhe fosse necessário para analisar uma dada cena sem estar preso aos ditames do instante.

Segundo Tarasantchi, o uso da fotografia na pintura de paisagem no Brasil se deu, em princípio, de modo muito recôndito, porém, é certo que quase todos a usaram. Uma das formas de uso da fotografia empregadas pelos artistas, foi a utilização de cartões postais. Possivelmente é por isso que uma mesma paisagem chegou a ser retratada por diversos artistas e em alguns casos ocorrendo até mesmo a coincidência do foco e da perspectiva. Como é o caso da Pedra de Itapuca, retratada por Oscar Pereira da Silva, J. Wasth Rodrigues, Clodomiro Amazonas, José Perissinoto e outros.

Na coleção e documentação que pertenceu a Clodomiro Amazonas podemos também ver várias fotos por ele tiradas de paisagens que ele quadriculou, em algumas fez janelas, para aproveitar trechos. Assim como ele, outros o fizeram, mas os artistas preferiram desfazer-se ou esconder as fotos, para não sofrerem críticas de serem pintores menores.¹⁵

Como exemplo de uso mais constante e patente da fotografia, no período de transição entre os séculos XIX e XX, pode-se apontar para o pintor e fotógrafo Benedito Calixto de Jesus, e também para o pintor José Wasth Rodrigues. Ambos executaram séries documentais sobre a cidade de São Paulo oitocentista utilizando-se, entre outras, das fotografias feitas por Militão Augusto de Azevedo.

Tais pinturas, tanto as de Calixto quanto as de Rodrigues, fizeram parte das encomendas de Affonso de Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1946, para a constituição de um conjunto histórico iconográfico sobre São Paulo e sobre o Brasil.¹⁶

Taunay determinava aos pintores que fizessem recriações de cenas e paisagens

¹⁴ LIMA, Solange Ferraz de. "O circuito social da fotografia: estudo de caso II". In: FABRIS, A. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 73.

¹⁵ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. São Paulo, 1986. Tese (Doutorado). ECA/USP, pp. 142-143.

¹⁶ CAMARGO, Mônica Junqueira de e MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 32.

históricas a partir de fotografias de época. Excluindo-se todos os vestígios de modernidade de uma foto, tais como, postes de iluminação elétrica, automóveis etc., supostamente se chegava a retratação pictórica imagética de um dado lugar constante à passagem do tempo, por exemplo: uma praça antiga sendo representada, no presente, tal qual à época de sua inauguração. Inclui-se ainda no conjunto, igualmente usuários da fotografia como fonte documental, Alfredo Norfini e Henrique Távola, que atuou no ramo de "foto pintura", anunciando seus serviços em periódicos.

*

Tomando-se o problema apresentado as relações que se estenderam entre a fotografia e as artes plásticas no século XIX, sobretudo à pintura fica posto em aspectos mais essenciais que diferente da Europa, no Brasil, apesar dos artistas e intelectuais do período não estarem alheios à fotografia e de muitos se identificarem com as diretrizes do Império na constituição de uma arte e cultura nacionais, houve aqueles que atuaram resolutos frente à complexa situação insurgida nas tentativas de fixação de modelos conservadores de produção de imagens que, sem dúvida, foram colocadas em risco não apenas pelo naturalismo e realismo, mas também pela rápida propagação da fotografia. E houve aqueles que aceitaram e fizeram amplo uso da fotografia, apesar das possíveis discussões e contradições inerentes ao tema.

O certo é que, no Brasil, os discursos foram muito menos fervorosos e de menor alcance, se comparados à Europa. Afinal, se aqui as técnicas e modelos oficiais eram frutos da importação e adaptação de projetos acadêmicos europeus, logo, as discussões só poderiam ser, também, resultantes da assimilação de argumentos

importados, e restritas a um seleto grupo ao qual correspondia a intelectualidade brasileira desse período. Ou seja, o alcance e amplitude dessas discussões eram limitados em função das próprias características socioculturais e econômicas do país que, haja vista, foi o último país ocidental a abolir a escravidão (1888). Assim, como poderia, então, pôr-se em pé de igualdade às discussões estéticas européias se ainda carecia de plena consolidação de uma intelectualidade nacional abrangente?

Bibliografia complementar

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v.1) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Trad. Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

KOSINSKI, Dorothy (org.). *El artista y la cámara: De Degas a Picasso*. Trad. Itziar Elgezabal e Susana Fornies. Bilbao: Museo Guggenheim, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997. (Coleção Texto & Arte; v.14)

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981

STELZER, Otto. *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Trad. Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

Coordenação editorial
Heloisa Espada

Projeto gráfico e diagramação
Rubens Eduardo Eleutério

Revisão
Ana Cândida F. de Avelar
Heloisa Espada

Agradecimentos
Rubens Eduardo Eleutério, Departamento de Artes Plásticas
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ronaldo Bianchi,
Ana Maria Pereira e, em especial, Milú Villela.

Contato
Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP
(55) (11) 3091 4084 - ramal 36
artefotografia@usp.br

Realização:

**Grupo de Estudos do centro de Pesquisa em Arte & Fotografia do
departamento de Artes Plásticas da ECA/USP**

eca

Apoio:

mam